لقد حقق فنّاننا التشكيليّ حضوراً متميّزاً بين المبدعين؟!

لقد حقق فناننا التشكيلي في سورية، حضوراً متميزاً بين المبدعين، حين قدّم النتاج الأصيل المعبر عن الواقع، وتبوأ مكانة لائقة بينهم حين تجاوز كل أشكال التعبير الوافدة، أو المتاحة، وتوصل الى لغة فنية خاصة قادرة على التعبير عن كل موضوعاته، وأبدع في تقديم هذه الموضوعات.

ولجأ إلى مختلف أشكال التعبير الفني الأوروبية الوافدة إليه في البداية وعمل على احتوائها وعلى تجاوزها، ليتلاءم مع واقعه الذي يتطلب منه.. أن يبدل ويغير، ومع تراثه العريق، الذي يريد أن يكون له جذوره الضرورية، وتوصل الى شخصية فنية لها ارتباطها العميق بالانسان ومعاناته وصلاتها بالتحديات التي نواجهها، ولها جذورها العميقة في الماضي، وتفردها في البحث عن شخصية خاصة.

وبعد أن خاض التجربة العميقة ذات الأبعاد المختلفة، قدم لنا الحلول التشكيلية التي اتسقت مع الفنانين العرب الآخرين، وقدمت لنا "فناً عربياً أصيلاً معاصراً" يتمتع بالخصوصية، وبالملامح الشخصية التي تبلورت شيئاً فشيئاً حتى أخذت أبعادها كاملة.

وأصبحت هذه الشخصية تتمتع بوجود متجدّد، ولها تجسيداتها المختلفة المتفاعلة مع الأحداث، والمتأثرة بها، وبما تتطلبه هذه الأحداث من عناصر فنية معاصرة أو تقليدية، يسعى الفنان لتجاوزها في تركيب يتمتع بفاعلية الحضور الدائم، والمتجدد الذي هو ثمرة إبداع الفنان في تقديم الحلول ذات التكوينات المعبرة والمتعددة المصادر، والتي انتزعت من جذورها لتصبح فناً معاصراً ولغة فنية حديثة.

وقدمت هذه اللغة الفنية الحديثة عبر تجلياتها المتنوعة، رداً إيجابياً على كل محاولات الاحتواء التي تمارس ضد أمته، وهوية محلية، تتحدى كل أشكال تهديد الوجود العربي، وطمس معالم التاريخ، والتهجير والابادة الجماعية.

وتبلورت لغة فنية خاصة لكل فنان تشكيلي، تمثل رؤيته المبدعه وموقفه الخاص، لها مفرداتها وتعكس خصوصيّة الفنان، ولها ملامحها العامة التي تقدم الرؤية الجماعية وتمثل الطابع العام للحركة.

ولهذا لم يلجأ الفنان إلى الطريق السهلة للوصول إلى غاياته، ولم يأخذ بالأشكال الجاهزة بل اعتبر "الوافد" و"الموروث" و"الموجود" من الأشكال الفنية بداية ومنطلقاً تساعده على التعبير، وتأسره بالموجود، وأراد أن يخوض التجربة ليكتشف بنفسه، ويقتحم الجديد الذي يقدم لنا الخصوصية ولهذا يستحق فناننا التشكيلي التقدير الكامل... وتحية الحب لما قدمه ولما سيقدمه.

"الحياة التشكيلية"

● طارق الشريف

الفن التشكيلي المعاصر في سورية

مقدمة

لقد حقق (الفنان التشكيلي) في سورية حضورا متميزا على الساحة الفكرية بين المبدعين ، حين قدم لنا نتاجا فنيا أصيلا معبرا عن الواقع ، وتبوأ مكانة لائقة بينهم حين تجاوز كل أشكال التعبير الوافدة اليه، أو المتاحة له ، وتوصل الى لغة فنية قادرة على التعبير عن كل موضوعاته ، وأبدع في تقديم هذه الموضوعات.

وحتى يتمكن من تحقيق ذلك ، لجأ الى مختلف أشكال التعبير الفني الاوربية الوافدة اليه في البداية ، وعمل على احتوائها وتجاوزها ،ليتلاءم هذا مع واقعه الذي يتطلب منه أن يبدل ويغير ، ومع تراثه العريق الذي يريد أن يكون له جذوره الضرورية ، وتوصل الفنان الاصيل الى شخصية فنية لها ارتباطها العميق بالانسان ومعاناته وصلاتها بالتحديات التي تواجهها أمته في كل مرحلة من المراحل ، ولها جذورها العميقة بالماضي ، وتفردها بالبحث عن الشخصية المتميزة .

وبعد أن خاض التجربة العميقة ، ذات الابعاد المختلفة ، قدم لنا الحلول التشكيلية ، التي اتسقت مع تجربة الفنانين الآخرين ، لتقدم لنا (فنا تشكيليا عربيا معاصرا) يتمتع بخصوصية ، وبملامح شخصية فنية ، أخذت تتبلور شيئا فشيئا ، حتى أخذت أبعادها كاملة .

ولعل أهم ماحققه هذا الفنان ، في هذه المرحلة ، يتجلى في تكامل أبعاد هذه الشخصية الفنية ، التي أصبحت تتمتع بوجود متجدد ، ولها تجسيداتها المختلفة المتفاعلة مع الاحداث ، والمتأثرة بها ، وبما تتطلبه هذه الاحداث من عناصر فنية ، معاصرة أو تقليدية ، يسعى الفنان لتجاوزها في تركيب ، يتمتع بفاعلية الحضور الدائم ، والمتجدد الذي هو ثمرة ابداع الفنان في تقديم الحلول ذات التكوينات المعبرة ، والمتعددة المصادر ، والتي انتزعت من جذورها ، لتصبح لغة فنية معاصرة .

وقدمت هذه اللغة التشكيلية الحديثة ، عبر تجلياتها المختلفة ، ما يكمن اعتباره ردا ايجابيا على أشكال الاحتواء ، التي تمارس ضد أمته ، وهوية محلية تتحدى أشكال تهديد الوجود العربي ، والطمس الحضاري لهذا الوجود ، والتي ترافقت مع عمليات التهجير والتشريد والابادة الجماعية ، وتبديل معالم التاريخ والارض .

وبدأت تتبلور لغة فنية خاصة بكل فنان من الفنانين ، تمثل رؤيته المبدعة وموقفه الخاص ، لها مفرداتها ، التي تعكس خصوصية الفنان ، ولها ملامحها العامة التي تقدم لنا الرؤية الجماعية ، والتي تمثل الطابع العام .

وتفاعلت كل تجربة مع ما هو مشترك ، ومع الاحداث السياسية والاجتماعية التي قدمت لنا (المرحلة) وما تتطلبه من أشكال ، وموضوعات ، ومضامين ، فأعطى الفنان الاصيل ، عبر رؤيته الذاتية، وصياغته لما هو (مرحلي) ، وتجاوزه للوافد والموروث ضمن تشكيلات فنية خاصة لها طابعها الفردي ، ولها ترابطها مع المشترك ، لهذا لاتنعدم الشخصيات أمام (المرحلة) وما تتطلبه من موضوعات ، وذلك لان (الفنان التشكيلي) يطمح الى تقديم ابداع فردي له شموليته ، بحيث يعكس لنا حضارة ، ويعبر عن مرحلة ، ويشهد على عصر ، ويعيد صياغة كل شيء ليحقق ذلك .



منذير نبعة - ربة المياه

لهذا ، لم يلجأ الى الطريق السهلة للوصول الى غاياته ، ولم يأخذ بالاشكال الجاهزة ، بل اعتبر (الوافد) و (الموروث) و (الموجود) من الاشكال الفنية ، بداية ومنطلقا ، تساعده على التعبير ، ولا تأسره بالموجود ، وأراد أن يخوض غمار التجربة ليكتشف بنفسه ، ويقتحم الجديد الذي يقدم لنا الخصوصية .

ولم يكن كمال الشكل الفني هو الغاية في حد ذاته، لانه لم يكن يسعى الى اتساق التكوينات والتشكيلات وحدها ، كفاية كما فعل الفنان الاوربي المعاصر ، بل أراد من الاصالة أن تكون ابداعا يتجاوز (اللعب التشكيلي) الى تحقيق مضمون له صلته بالواقع وما فيه .

ولهذا فالاصالة عنده هي الابداع الذي يتفاعل الشكل فيه والمضمون ، والخلق الذي لا يحذف الموضوع من التعبير ، بل يستعين بالاشكال الحديثة والمفاهيم الفنية المعاصرة ، ليقدم الموضوعات الملحة على الساحة ، لهذا فهو يربط (الحداثة) بالواقع ، ويقدم موضوعاته عبر اسلوب خاص ، وهو يريد أن يكون تعبيره الفني له قدرته على صهر كل شيء في بوتقة واحدة ، ليكون معبرا عن عصره ، وباسلوبه الخاص وحده .

وان هذا الاسلوب الذي لجأ اليه الفنان ، يفترض وجود لغة فنية حديثة ، لها قدراتها على ان تكون متناسقة عبر سيرورتها، وتفاعلها مع الواقع والاحداث، ولها جذورها العريقة ، وصبوتها الى تقديم ما يتوافق مع طموحه لفن معاصر قادر على البقاء ، ويتوافق فيه (الخاص) و(العام) ويتناسق (الوافد) و(الموروث) ويتلاءم (الشكل) مع (المضمون) .

وهكذا قدم لنا نتاجا ، يحمل طابع التحدي للمفاهيم الشائعة عن (الفن) ، فهو لم يرض بكمال الشكل وحده ، ولا بالمضمون المعبر وحده ، او بالتراث كما هو ، بل أراد أن يكون لهم جميعا حضورا في عمله، في كل متناسق ، قد يكون أحيانا على حساب كمال الشكل ، أو الصورة ، التي هي غاية الفنان الذي يريد من اللوحة أن تكون كمالا شكليا ، او تناسقا بين علاقات لونية أو مساحات ضوئية .

لهذا لم يقف أمام اسلوب دون تجاوزه ، ولا عند

تيار دون احتوائه ، ولا عند صياغة دون تبديلها ، لتأكيد الشخصية الفنية الخاصة ، واعطاء الجديد الملائم الذي هو ثمرة الابداع الاصيل .

وهكذا نرى في العمل الفني المتميز ... الماضي والحاضر ، القريب والبعيد الشخصي والعام ، المرحلي والمطلق ، التراث والمعاصرة ، وقد دمجت جميعها في كل متناسق ، توصل اليه الفنان عبر معاناته للبحث عن الحلول عبر عملية دمج وتركيب وتأليف وتجاوز .

وقد عكس عمله الفني مفهوما جدليا للتعبير الفني، يتجاوز فيه ما أخذه لما يريد تقديمه ، وما وفد عليه لما يريد ابداعه ، وهكذا يحمل العمل الفني عدة ابعاد وسمات وجوانب قد دمجت معا ، فهو يقدم لنا (التجريد) مع (التشخيص) أحيانا ونرى فيه الحركة العفوية على المساحة المحسوبة ، والموضوع الديني أو الاسطوري الذي يقدم مشكلة سياسية أو اجتماعية ، والعناصر الزخرفية العربية الاسلامية ، التي ترمز لقضايا انسانية وتعبيرية ، والجمالية مع المأساة ، والتعبيرية الذاتية التي تعكس ما هو اجتماعي ، والشاعرية مع الهندسة ...

وهو لهذا السبب ينهل من أكثر من مصدر ، ويعيش على أكثر من منطلق ، ويتفاعل مع أكثر من صياغة واحدة ، ليحقق بناء شخصية فنية لها قدراتها المتعددة الجوانب وحلولها التي لا ترضى بالسهل والقريب ، ولهذا نحس بعراقته وحداثته ، معاصر له نكهة خاصة تربطه بواقع معين ، وبظرف خاص ، وبرؤية خاصة ، وهكذا يقدم لنا الفن العربي الحديث ... كعملية تفاعل متجدد لانهائي لقدراته .

وهكذا عكس لنا واقعه بكل اشكالاته ، ومشاكل الانسان العربي المعاصر بكل زخمها ، وعكس فرديته بكل معنى الكلمة ، عبر ذلك كله ، ولجأ الى (الرموز) لتساعده وربط بين مفهوم خاص لهذا الرمز عند كل فنان .

لهذا يعيش الفنان المعاصر في سورية ، هذا الواقع بكل اشكالاته،ويعكس المشاكل السياسية والاجتماعية، ويعبر عن كل التناقضات ، ويرصد كل الاحداث ، ويقدمها جميعا بخصوصية ، وقد توصل الى اساليب فنية معبرة بعمق ، عبر الاشكال المتاحة حوله ، مهما كان مصدرها ، ومهما كانت المخاطر التي تنجم عن استخدامها ، ليقدم (لغة تشكيلية) متميزة ..

وذلك عبر وسيلة فنية حديثة ، لم يعرفها الا منذ فترة وجيزة ، ولم تصبح وسيلة متطورة الا منذ زمن قريب ، حقق فيها ما نراه الآن ، من ابداع فني متميز.

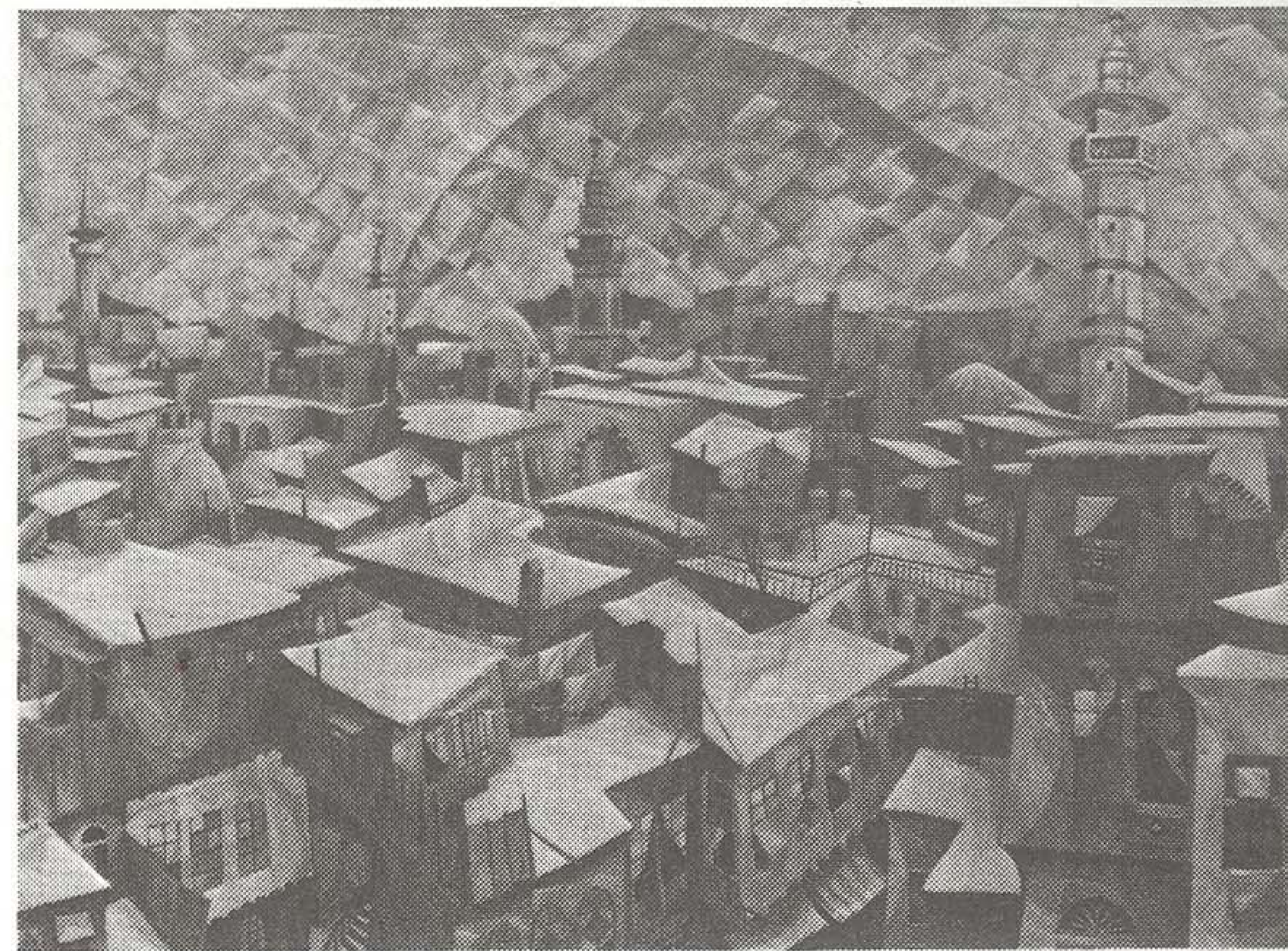
لهذا فالحركة الفنية في سورية ، تقدم لنا — في كل مرحلة من المراحل ، وعبر كل ظرف من الظروف — ما هو أصيل ، معبر عن الواقع ، وذلك وفق تركيب



الياس زيات - المدينة المصلوبة



فاتح المدرس - العشاء السري



ممدوح قشلان - منظر من دمشق

خاص يجمع بين شروط متنوعة ، وبين ابعاد مختلفة ، بحيث يتلاقى (الوافد) و (الواقع) و (الموروث) في كل عمل ،ويبرز الشخصي والعام ـ المشترك في وحدة متناسقة ، تعكس لنا بوضوح رغبة الفنان لتحقيق افضل تعبير عن الواقع ،الواقع بمعناه الشمولي ، كثمرة لتلاقي (الماضي) و (الحاضر) و (المستقبل) في وحدة فنية خاصة .

ونحن لن نستطيع أن نلقي الضوء على تطور حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ، الا اذا عرفنا هذه الصيغة التي لجأ اليهـا الفنان وأدركنا طموحه ، وصبوته الى تحقيق أفضل تعبير عن الواقع ، لكن الفنان لم يتوصل الى تقديم هذا ، الا بعد أن مرت تجربته بعدة ظروف ومراحل وتجارب أكسبته ما يتمتع به الآن ، وأعطته هذه الشخصية ، ونحن قادرون على فهم غاياته التي تحدثنا عنها ، بعد ان شاهدنا تطور تجربته عبر مختلف المراحل ، والظروف المختلفة التي تفاعل معها بصدق ، ووجد أن طموحه لتحقيق فن معاصر غير ممكن الا اذا كان قادرا على تحقيق هذه الاهداف ، وبلورتها في اعمال فنية لها هذه السمات .

وهكذا توصل الى مفهوم جديد للفن ، نحاول دراسته هنا وتحليله ، وربطه بظروفه المختلفة التي مرت والتي أكدت لنـا على ان لكل مرحلة ظروفها ، وعواملها المختلفة، التي أعطت الفنان شيئا ما وساعدته على بلورة نفسه ، وعلى التوصل الى (لغته الفنية) التي نراها دومـا تملك نفس هـذه الخصائص التي تحدثنا عنها .

ولعل ... في فصول هذه البحوث ما يساعد على توضيح هذه الاهداف، وبلورة تطورها، وفهم غاياتها، التي بدأت من مراحل سديمة ، وتقليدية ، حتى حققت هذا الوجود المتميز والاصيل ، الذي فرض نفسه .

جيل رواد الفن التشكيلي في سورية

آ ـ فترة الحكم العثماني ١٩٠٠ ـ ١٩١٨

في بداية القرن العشرين ، وفي بداية النهاية للحكم العثماني للمنطقة العربية ، ظهرت أولى المحاولات الفنية التي نفذهـا الفنانون التشكيليون بالطريقـة العربيـة التقليدية ، البعيدة عن الفنون المتوارثة، وعن الصياغات التقليدية القديمة التي عرفها القطر العربي السوري منذ أقدم العصور ، والبعيدة أيضا عن التجارب الفنية العربية التقليدية ، التـي انتشرت في هـذا القطـر ، وازدهرت ابان تلك الفترة من الحكم العثماني .

فقد اتجه الفنان التشكيلي الى الفن الاوربي ليأخذ منه ، والى التقنيات العربية ليستفيد منها ، وقدم لنا المفهوم الغربي للفن التشكيلي ، الـذي مثلته لوحـة (الحامل) أو (اللوحة ـ النافـذة) ، التـي أصبحت توضع ضمن اطار خشبي ، أو في معرض فني ، وقـد خضع الفن لتبدل كبير في مفاهيمه ، وفي مهماته تبعـا للصيغ الوافدة عليه ، وللقيم الجديدة التي قدمتها هذه الصيغ له .

وظهر (الفنانون الرواد) الذين نالوا شرف وضـع الاسس لهذه البداية للفن التشكيلي ، وقدموا المنعطف التاريخي الهام الذي أدخل الحركة الفنية ضمن مرحلة جديدة ، تحمل الرغبة في محاكاة الفن الغربي ، وعبرت هذه الرغبة بمحاكاة وتقليد الفن الاوربي ، عن المرحلة كلها ، اذ بدأت اليقظـة العربيـة الحديثـة بالتفتح ، ودفعت هذه اليقظة العرب الى التأثر بالغرب في كـل انماط الحياة ، والى اعتبار النماذج الغربية مثلها الاعلى في بناء الحياة الجديدة ، ومهدت هـذه الظواهر لولادة فن تشكيلي بمفهوم جديد ، كمظهر أساسي من مظاهر التثر بالغرب في كل مجالات الحياة ، ومحاولة اعـادة النظر في جميع المفاهيم السائدة على ضوء هذا التأثر .

وشهدت المرحلة نمو الافكار القومية وانتشارها في الوطن العربي ، ورافقتها حركة تمرد واسعة على الحكم العثماني ، وعلى المفاهيم السائدة في هذا الحكم ، وبحث عن أسس جديدة تبني الحياة العربية كلها ، واشكـال فنية تساعد على تكوين (فن جديد) مخالف لما هـو تقليدي متوارث ، يكـون بداية لنهضة فنيـة عربيـة حديثة .

ومثلت هذه الحركة المتمردة على الفن التقليدي ، المتوارث عبر مئات السنين ، ثورة على الاشكال الفنية التقليدية ، تماثل الثورة التي حدثت في (عصر النهضة الاوربي) ، حين تمرد الفنان على الصياغات التقليدية



عبد الوهاب أبو السعود ـ دخول عمر بن الخطاب الى القدس (١٩٤٩)

في العصور الوسطى . ووضع إسساً جديدة للفن . بعيدة عن الاساليب المنتشرة في تلك المرحلة ، معبرة عن المتغيرات التي مرت على المجتمع العربي ، سواء من النواحي الاقتصادية أو الاجتماعية .

وقد استطاع (الفنانون الرواد) التعبير عن هذا التحول الكبير الذي شهدته المرحلة . وما تحمله من مخاض . حين قدموا النتاج الفني الجديد ، الذي تبنى المفاهيم الاوربية في (المحاكاة) و (التشخيص) . واستخدموا التقنيات الحديثة ، والمواد الفنية الغربية ، والاساليب الفنية الوافدة ، والتي كانت تقليدية في البداية . وفق المفاهيم الغربية للفن ، والتي تطورت فيما بعد لتشمل كل الاساليب المعروفة عالميا .

وعكست هذه التغييرات العميقة التي طرأت على الفن التشكيلي ، الظروف الجديدة التي كان الوطن يمر بها ، وقدمت اللغة الفنية التي سعت لتتلاءم معها ، وعبرت عن الرغبة في البحث عن المفاهيم البديلة ، التي ستحل محل ماهو سائد ، ومنتشر على نطاق واسع .

لهذا لقيت التجارب الفنية الوافدة كل الترحيب ، ووجدت الارض الخصبة التي تنمو فيها ، وتفاعلت مع الظروف السائدة التي كان الوطن العربي يعيشها في تلك المرحلة .

وبرز دور (الفنان التشكيلي) في التعبير عن المتغيرات في الواقع العربي ، وما يتطلبه من فن يعبر عن الحاجات المختلفة ، وذلك حين عرف بأن عليه أن يأخذ من الوافد ما يتلاءم مع ظروفه وما يتطلبه من (فن تشكيلي) ، وتبلورت الشخصيات الفنية المختلفة التي عبرت عن المرحلة ، وقدمت رؤيتها الفنية الملائمة لها .

لقد رسم (الفنانون الرواد) المناظر ، والوجوه ، والطبيعة الصامتة ، ولجأوا الى الصياغة التسجيلية ، والى الواقعية ، أو الرومانتيكية أحيانا ، وعبروا عن الاذواق السائدة في تلك الفترة ، عبر التقنيات الجديدة المتاحة لهم ، واستعانوا بالاشكال الفنية الملائمة التي ساعدتهم على تنفيذ هذه الموضوعات ، وعلى ربط فنهم بالواقع .

وعبروا عن الشروط الجديدة للمرحلة التي فرزها الواقع العربي ، وذلك حين رسموا (الوجوه) أو (المناظر) أو (الطبيعة الصامتة) ، والتي تتلاءم مع أذواق المتذوقين المثقفين والحكام المحليين ، والولاة ، أو المتنفذين ، وقدموا التبدلات التي طرأت على أذواق المشاهدين ، الذين بدأوا يتأثرون بالفن التشكيلي الاوربي ،نتيجة الاحتكاك معالحضارة الاوربية ،والرغبة في تقليدها .

وقد خضعت العمارة المحلية لتطورات هامة ، ساعدتهم على تحقيق اهدافهم ، وذلك حين بدأت بالتخلي عن التزيينات الخشبية المحفورة والمصدقة ، والتي سادت زمنا طويلا ، والتي تركت جدارا فارغا ، ولابد من ملئه بعمل فني يمكن تعليقه على الجدار ، فظهرت اللوحات التي كانت تزين الجدران ، والتي كتبها الخطاطون المعروفون ، وكانت تضم الحكم ، والامثال . والعبارات الدينية القرآنية ، والاشعار العربية الشهيرة . ومثلت هذه اللوحات مرحلة انتقالية مهدت الطريق أمام اللوحات الزيتية التي وجدت نفسها قادرة على الحلول محلها على الجدار ، لتوضع ضمن اطار خشبي ، أو تعلق على فراغ الجدار الذي تركته الزخارف المحلية التقليدية .

وقد انتشرت اللوحات الفنية ،بعد ذلك ،وازدادت الحاجة للفنان لكي يرسمها ، والى المحترف الفني الذي تنفذ فيه ، والذي يضم الفنان والطلبة ، وفق الاسس التقليدية الاوربية للمحترفات ، والمراسم ، وعبرت عن النهضة الفنية الجديدة ، التي وجدت الظروف الملائمة لها لتأخذ دورها ، الذي مهدت له التغييرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية .

ب ـ الانتداب الفرنسي
١٩٢٠ ـ ١٩٤٦

لقد تبدل وجه الحركة الفنية في القطر العربي السوري ، زمن (الانتداب الفرنسي) تبعا للظروف الجديدة التي طرأت على الحياة في ظله ، وبرزت المتغيرات على الساحة الفنية ، تبعا للحاجات الجديدة التي ولدها ، وتبلورت المفاهيم الفنية ، ذات الاهداف الجديدة ، والمختلفة عن الفترة العثمانية السابقة ، وما فرزته من موضوعات وأساليب .

اذ توسعت التجارب الفنية ، وطرأت التبدلاتعلى الموضوعات ، وعلى الاشكال الفنية المتبعة ، تحت تأثير



رشاد مصطفى - منظر بحر ١٩٨٥



رشاد مصطفى - منظر ١٩٧٩

الوافد من المفاهيم ، وما حملته من أشكال ، وأساليب تفاعلت مع الواقع المحلي ، وما يملكه من حاجات ومواضيع ، وما يطمح اليه من استقلال ، وعبرت عنه ردود الفعل المختلفة على الوافد ومافيه .

وهكذا تفاعلت تجربة (الرواد) مع الفترة الجديدة، معبرة عن اهدافها ، ومحققة لما تتطلبه من (فن) ، بحيث اصبحت تمثل مرحلة التكوين الاساسية للحركة التشكيلية ، فيها تبلورت كل المفاهيم الاساسية لهذه الحركة ، وتوضحت معالمها ، وأهم المؤثرات التي طرات عليها ، في مرحلة النشوء ، وظل تأثيرها عميقا على جميع التجارب اللاحقة لها ، أيام الاستقلال ، والتي تمثل فترة النضج لتجربة الرواد ، وتأثر بها كل فنان بشكل او بآخر ، فمن ظهر قبلها في الفترة العثمانية ، خضع لتاثيرها ، وتلاءم مع شروطها ، وما تتطلبه من موضوعات ، وقد عبر عنها من ظهر فيها بكل دقة ، وتاثر بها من اتى بعدها، ولهذا لا نرى فنانا من (الرواد) لم يتفاعل معها سلبا أو ايجابا .

لقد توسعت الحركة الفنية في البداية ، نتيجة الحاجة لوجود مدرسين للتربية الفنية من المختصين ، أو الهواة ، والتي سعت الدولة لتغطيته عن طريق (دور المعلمين) من جهة ، وعن طريق الفنانين الفرنسيين الذين جاءوا لتعليم الفن ، وبرزت أسماء بعض الموهوبين ، الذين أرسلوا لمتابعة الدراسة وهكذا توطدت الحركة وأخذت ابعادها ،بالاعتماد عليهم ،وعلى نتاجهم الذي بدأ يأخذ أهميته البالغة .

وازدادت الانشطة الفنية في المدارس ، وخارجها ، وبدأ الفنانون يتعرفون على التجارب الفنية العالمية ، التي حملها الفرنسيون معهم ، أو التي شاهدوها بأنفسهم ، عند زيارتهم للبلدان الاوربية ، وعن طريق المعارض التي بدأت تفد الى القطر .

وأحدث هذا الاحتكاك تأثيرا كبيرا على الموضوعات، التي عالجها الفنانون ، وعلى الاشكال الفنية التي لجأوا اليها ، وتبلورت الاتجاهات الجديدة وأهمها (الانطباعية) ، التي ظهرت تحت تأثير الاحتكاك المباشر

مع (الفن الفرنسي) من جهة ، ومع (الطبيعة) من جهة أخرى ، وخضعت (الواقعية) الى تغييرات هامة، حين بدأت ترصد الواقع وتتأثر بشروطه ، وحين عادت الى (الماضي) تحيي أمجاده ، واسهمت تلك العملية في بروز تجارب (كلاسيكية) في موضوعاتها ، عبرت عن الشكل الفني الهام ، الذي فرزته المرحلة ، وما تتطلبه من موضوعات .

وهكذا تبلورت الحركة الفنية ضمن اتجاهين اساسيين ، عبر كل واحد منهما عن ظرف معين له أهميته في الواقع ، وبرز الصراع بينهما على شكل واضح ، اذ ساعدت (الانطباعية) الفنان على الاهتمام باللون واعطائه الاهمية الاولى في التعبير ، وعلى التوجه الى الطبيعة ، والرسم عنها مباشرة بعيدا عن المرسم ، فاختفت الموضوعات الخيالية،ذات الطابع الرومانتيكي، وحلت محلها المشاهد المحلية المرسومة عن الواقع ، والتي عبرت عن رؤية جديدة لهذا المشهد ، وغرفت (الانطباعية) من سحر الطبيعة وجمالها ، وعكست الضوء والشمس المحلية ، وقدمت المفهوم التجريبي للفن .

أما (الكلاسيكية) فقد اتجهت الى الموضوعات التاريخية ، وكانت ثمرة من ثمرات التطور الذي تم في هذه المرحلة ، والذي خضعت له تجارب الفنانين التسجيليين الاوائل ، الذين بدأوا يسجلون هذه الموضوعات تحت تأثير الحركات الوطنية التي كانت تقاوم الانتداب ، والتي دعت الى التمسك بالتاريخ العربي ، وبالامجاد التاريخية ، والتي قدمت لنا المعارك العربية الكبرى كمعركة (حطين) و (القادسية) و (اليرموك) و (فتح الاندلس) و (ذات السواري) ، وقدمت بعض الشخصيات العربية الهامة مثل (صلاح الدين الايوبي) و (طارق بن زياد) و (خولة بنت الازور) ، وهكذا تفاعل الفن مع الشرطين الاساسيين للمرحلة ، ومع الاهداف الاساسية لها ، وقدم لنا (جمال الوطن) و (البيئة) و (الحياة اليومية) من جهة ، و (الامجاد التاريخية) من جهة أخرى . ووجد في الفن الفرنسي ما يساعده على تحقيق كلا الشرطين الهامين .

وكان على الفنان أن يبذل كل جهوده وطاقاته حتى يؤمن لنفسه مكان العمل ، ويتعاون مع الفنانين الآخرين لاقامة المعارض الجماعية ، التي نظمت مبدئيا في المدارس والاندية والروابط الادبية والفنية ،ويسعى لتاسيس الروابط الفنية ، والادبية الفنية ، والتي قدمت لنا الصيغة الاولى لتجميع الفنانين والمحاولة البدائية لتنظيم الحركة الفنية ، وتقديم الفن للجمهور من خلالها .

ففي عام (١٩٤٠) تجمع عدد من الفنانين التشكيليين في أحد الاندية الفنية ، (دار الموسيقى الوطنية) ، وبدأوا يعملون معا على تأسيس أول رابطة تشكيلية ، انبثق عنها معرض فني جماعي في ذلك العام ، نظم في (كلية الحقوق) ، وفي عام (١٩٤٤)نظم معرض ثان في (معهد الحرية) وكان يطلق عليه إسم (معهد اللاييك) ، وعبر هذا المعرض الجماعي عن الحركة الفنية زمن الانتداب تمام التعبير ، لانه المعرض الجماعي الاول الذي ضم العدد الاكبر من الفانين الهامين ، بالاضافة اليهم بعض الفنانين الفرنسيين المتواجدين في القطر ، وكان مختلفا عن المعارض السابقة لمستواه الفني الذي حققته الحركة الفنية في تلك الفترة .

وقد تولى الفنانون بانفسهم ادارة الاندية والروابط، وبالتعاون مع الادباء والمثقفين ، ونظموا المعارض الجماعية والفردية ، وعملوا على تهيئة اللقاءات الفنية التي كانت تتم في المراسم والاندية ، وكانت الطريق شاقة أمامهم ، مليئة بالصعاب والعقبات ، والتي ترجع الى أن الرواد كانوا يمهدون الطريق أما الاجيال اللاحقة ، وينزعون الاشواك لايجاد المتذوق والمثقف فنيا ، وذلك لكي يوسعوا دائرة المتذوقين ، ولهذا قوبلوا بالهجوم والعداء أحيانا ، واحتاجت تجربتهم الى جهود كبيرة حتى تحققت النتائج التي يطمحون اليها ، والتي اعطت الحركة الفنية أبعادها التي تكاملت فيما بعد .

ج ـ فترة الاستقلال الاولى ١٩٤٦ ـ ١٩٥٦

لقد خضعت الحركة الفنية لتبدلات هامة بعد (الجلاء) على المستويين الفني والتنظيمي ، وأخذت تجربة (الرواد) أبعادها كاملة بعد رحيل المستعمر ، واصبح الوليد في الفترة العثمانية شابا بعد الجلاء ،



رشاد مصطفى ـ معلولا (١٩٧٣)



صبحي شعيب ـ العودة الى القرية

بعد ان كان يافعا أيام الفرنسيين ، وعكست الحركة الظروف الجديدة التي قدمتها فترة جديدة هامة في تاريخ القطر العربي السوري .

ومن الواضح أن المتغيرات الجديدة قد قدمت بعض الموضوعات ، والتي احتاجت لاساليب شخصية مميزة لكل منهم ، وهكذا اخذت تجربة (الرواد) كل أبعادها ، واعطت افضل ما تستطيع أن تعطيه من فن ، عبر الاساليب المتاحة لها .

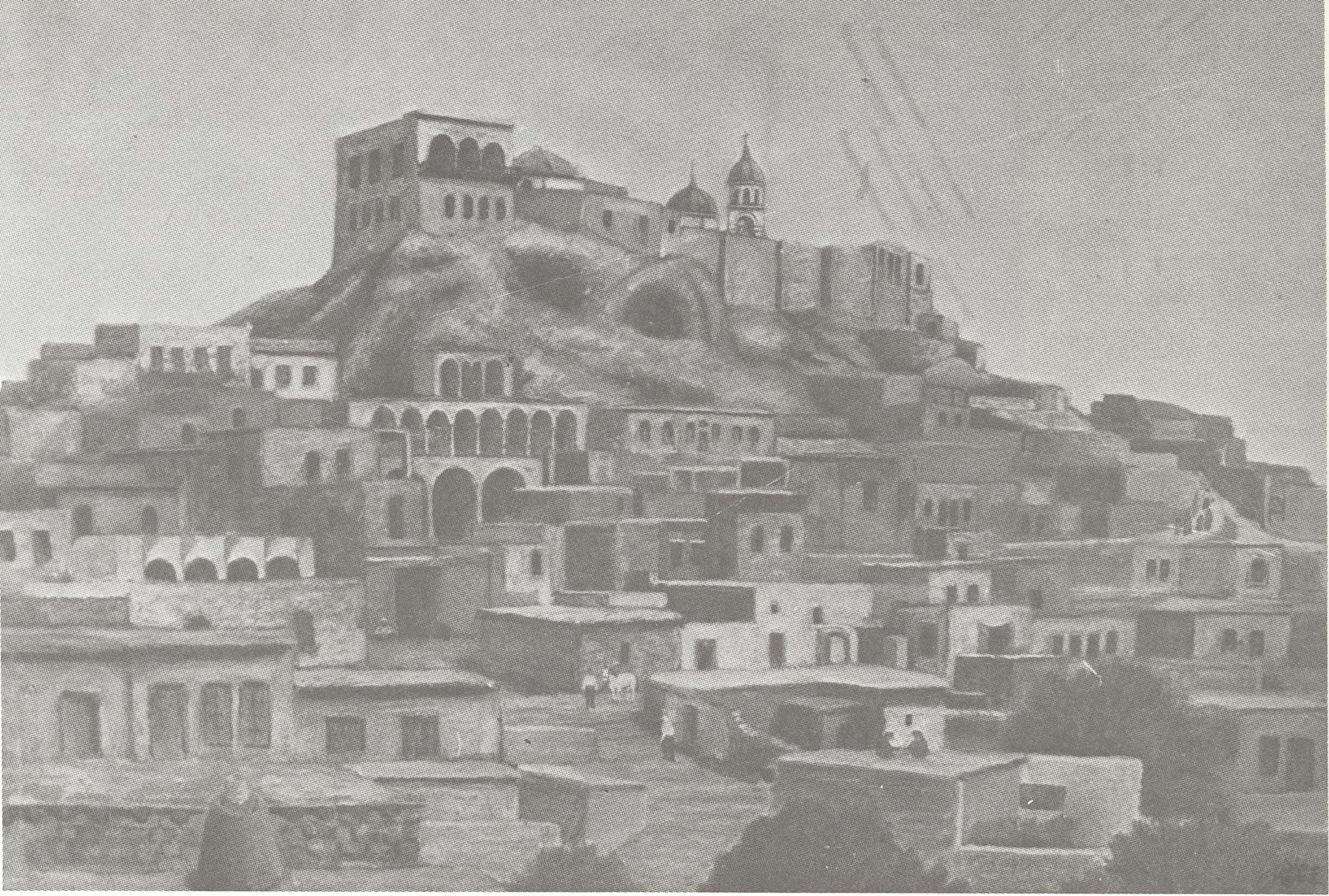
وشهدت الفترة الاولى المحاولات لتنظيم معرض فني جماعي سنوي لفناني القطر ، واصبح دوريا ، وتولت (الدولة) رعاية الحركة الفنية ، فأعطت للحركة وجها جديدا .

أما من الزاوية الفنية ، فقد ازدهرت (الانطباعية) ، وأخذت الدور القيادي ، وقدمت اللون المحلي الذي جعلها تتأقلم مع البيئة ، والمفاهيم الجمالية الخاصة ، والتي مجدت الطبيعة والوطن بعد رحيل المستعمر ، وعبرت عن جمال الاشياء ، وسحر الحياة والطبيعة ، مما أعطاها المسحة الجمالية التي ارتبطت باللون .

وغابت اللوحات التاريخية ، وحلت محلها لوحات المناظر ، والطبيعة ، والطبيعة الصامتة ، ورسوم الاحياء القديمة ، ومشاهد الريف ، وتبدلت علاقة الفن بالواقع ، وأخذت صيغة جديدة تبعا لظهور طبقة من المتذوقين والمثقفين ، الذين كانوا يفضلون جمال الموضوع المرسوم ، وحسن تناسق الوانه ، وتناغمها ، ويقدسون الطبيعة ، ويفضلون المشاهد المحلية المرسومة والتي يعرفونها ، وعبر هؤلاء المتذوقين عن هذا الاعجاب (بالنقد الفني) ، الذي ظهر على يد الادباء ، والكتاب ، والصحافيين ، الذين اهتموا بالمعارض ، وبدأوا يكتبون انطباعاتهم ، التي كانت تمثل بداية وجود فئة من المتذوقين ، توصل الفن للناس عبر الكلمة المكتوبة .

وقد وصلت (الانطباعية) الى أقصى الشاعرية والجمالية الممكنة ، حين اعطت اللون الدور الاساسي في التعبير ، وعكست ذوق مرحلة كاملة ، وخضعت لتأثيرات محلية خالصة ، رسخت وجودها بعد أن كانت وافدة ، وربطت نفسها بالواقع كما فهمته ، على أنه جمال الموضوع ، وحسن تنسيق اللون ، وأوجدت المبررات الفكرية لها لكي ترسخ وجودها ، وتنتشر ، وقدمت التجارب الفنية الهامة التي أعطتها المكانة والاعتبار اللائقين .

وعلى الرغم من وجود تيارات فنية أخرى عايشت



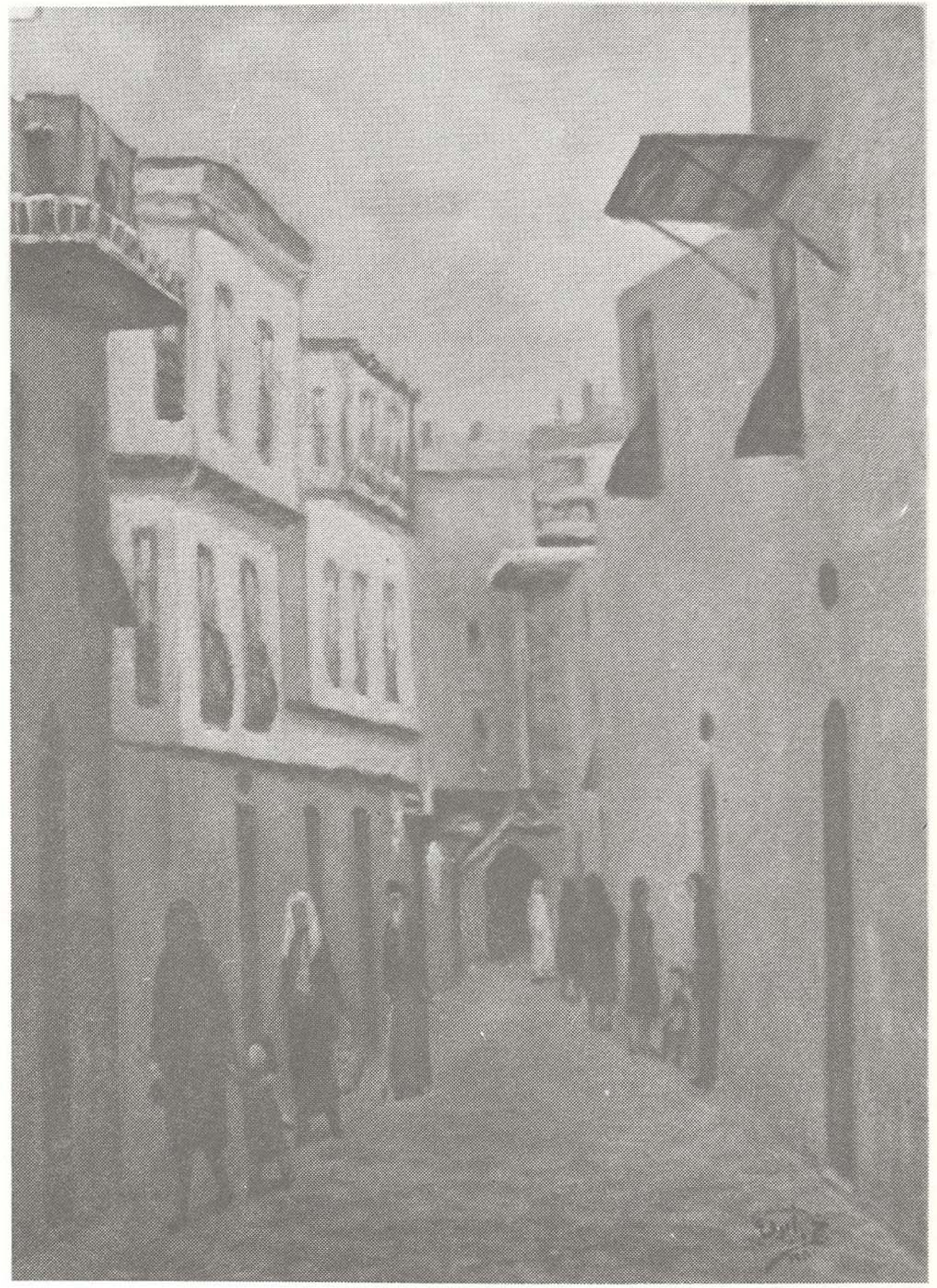
خالد معاذ - صيدنايا - ١٩٨٤

(الانطباعية) ، في تلك الفترة ، لكن الانطباعية ظلت المدرسة الاقوى ، ويمكن أن نذكر ، على سبيل المثال، بعض التجارب (الواقعية) التي صورت بعض المشاهد الحياتية ، والتي اعتمدت الخطوط المتينة ، والرسم الدقيق ، ولكنها ظلت رديفة للانطباعية ، ولم تقدم التجارب التي تتجاوز ما قدمه الانطباعيون .

كما ظهرت بعض التجارب (التعبيرية) ، و (السيريالية) ، و (الرمزية) ، التي تأثرت بالفن الاوربي ، وبمفاهيم المدارس الفنية الاكثر حداثة ،لكن هذه المحاولات لم تكن قادرة على استقطاب الاهتمام الذي لقيته تجارب (الانطباعيين) لهذا بقيت محدودة التأثير .

أما من الزاوية التنظيمية فقد ظهرت أولى صيغ الرعاية التي تولتها (الدولة) للحركة الفنية ، فقد نظم أول معرض سنوي دوري عام (١٩٥٠) في المتحف الوطني بدمشق ، واستقطب الاهتمام معبرا عن اهداف الفنانين ، وجامعا للتجارب الفنية المختلفة وبدأت المنافسة بين الفنانين على نيل الجوائز المختلفة التي أصبحت سنوية ، وبدأت الدولة باقتناء بعض الاعمال الفنية ، مما أسهم في دفع الحركة الى الامام ، وشهدت الفترة تطورا ملحوظا في النشاط الفني ، في الروابط ، والاندية ، والجمعيات الادبية ، اذ تحولت قاعاتها الى صالات عروض فنية ، وأماكن لنشاط فني ونقدي ، وصل الى أقصى مراحله بعد (الجلاء) مباشرة .

ولعل أهم الجمعيات التي أخذت على عاتقهاتشجيع النشاط الفني (الجمعية السورية للفنون الجميلة) التي تأسست عام (١٩٥٠) ، وضمت الفنانين التشكيليين ، والموسيقيين ، والكتاب ، والمثقفين ، ولعبت معارضها دورا هاما ، وكذلك ندواتها الفنية ، والمحاضرات التي القيت فيها دورا بارزا في تطوير التذوق الفني ، وتقريب الفن للجمهور المثقف ، وفي نفس الفترة تشكلت جمعية (محبي الفنون الجميلة) في عام (١٩٥٢) ، واسهمت في النشاط الفني التشكيلي ، ثم (رابطة الفنانين السوريين للرسم والنحت) ، التي تأسست عام (١٩٥٦) ، والتي ضمت مجموعة هامة من الفنانين المتقاربين بالاهداف ،فضمت الرابطة الجيل التقليدي من الفنانين وتجمع فيالجمعية الشباب الذين قدموا الاساليب الاكثر تطورا ، وظهر



خيرالدين الأيوبي - القيمرية ١٩٨٠

الصراع بين الفنانين ، والتنافس على الانتاج وعلى العرض ، ليمثل بداية مخاض جديد في الحركة الفنية تفجر عام (١٩٥٦) في مرحلة جديدة في تاريخ هذه الحركة ، عبرت تمرد على (جيل الرواد) واتجهت الى (الحداثة الفنية) .

الاتجاهات الفنية للرواد

لقد لجأ (الفنانون الرواد) الى الاساليب التقليدية، التي اخذوها من الفن الاوربي ، وعبرت هذه الاساليب عن المرحلة التي ظهروا فيها ، وارتبطت بظروفها المختلفة ، ولم يتجاوزوها الا نادرا ، وقدموا اللوحات الفنية المرتبطة بالمفاهيم الاساسية التي قدمتها لهم هذه الاساليب التي انطلقت من (المحاكاة) ، أي احترام الشكل الانساني ورسمه دون أي تغيير أو تحريف لخصائصه الفيزيائية ، واحترام الاسس الرئيسية التقليدية للفن وهي : وحدة الموضوع ، والزمان ، والمكان ، والعمل ضمن هذه الاسس .

وقد اعطى هذا التأثر لاعمالهم وحدة جمعت بينهم، وربطت بين شخصياتهم المختلفة ، وما قدموه من تجارب شخصية ، والتي خضعت لتطورات مختلفة تتفق والفترات التاريخية التي مرت ، حين سيطر (الرواد) على الحركة الفنية .

وساعدنا ذلك على تحديد (المرحلة) التي عمل الرواد فيها ، وعلى تحديد صيغة فنية شاملة لانتاجهم، فهم يمثلون مرحلة تاريخية واحدة ، رغم المتغيرات التي مرت في كل من الفترات التاريخية ، وظلت الحركة الفنية تفضل الصياغة التقليدية للعمل الفني ، وتحترم الاسس الفنية التي قامت عليها هذه الصياغة وتعارض التجديد بكل قوة ، حتى تمكنت هذه الحركة من تجاوز المرحلة ، حين ثار الفنانون المجددون ، وقدموا (الصيغ الجديدة المتمردة) على الاساليب التلقيدية ، وكان لهم فضل تطوير الحركة الفنية ودفعها الى الامام ، حين تمردوا على المفهوم التقليدي .

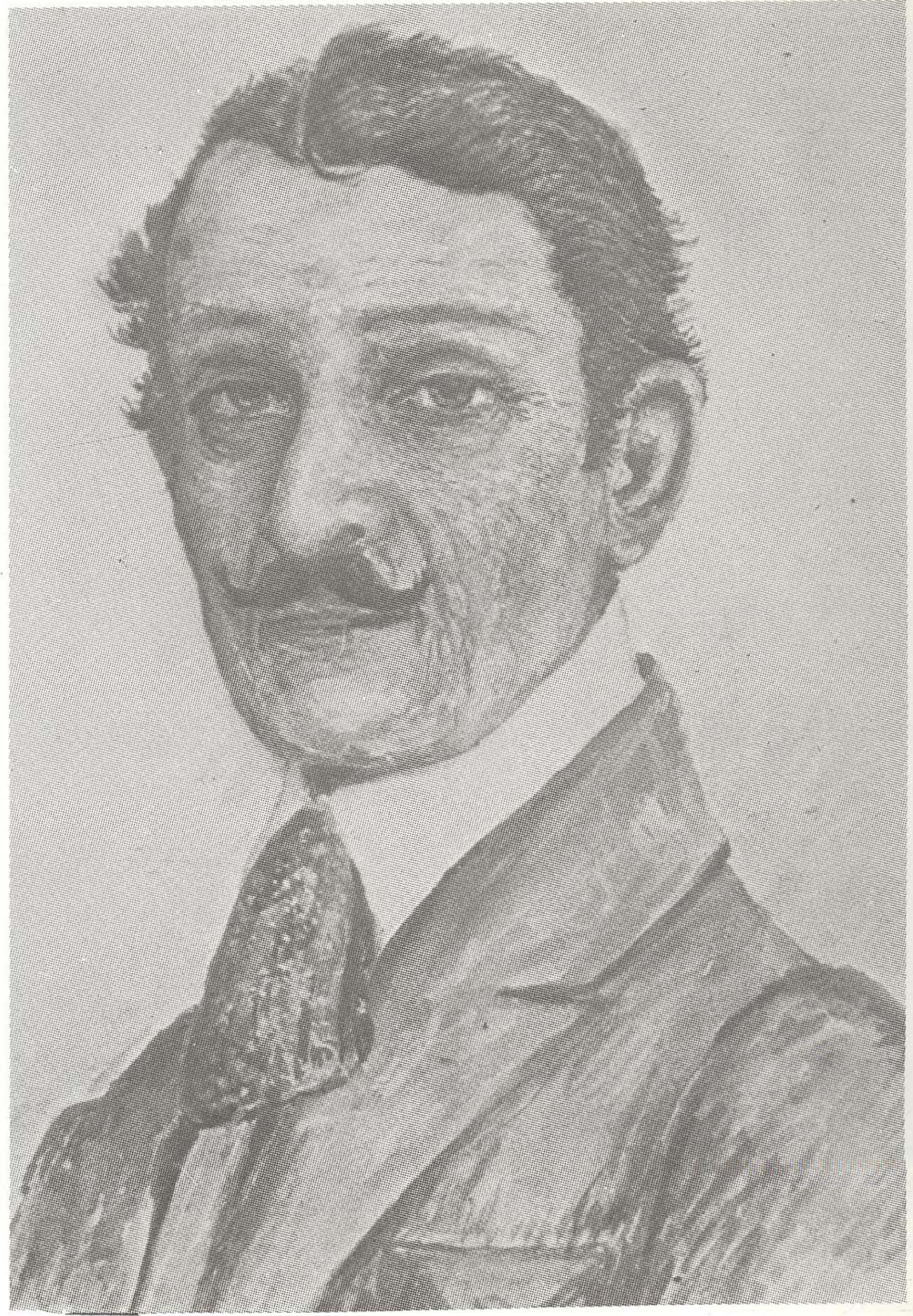
وان دراساتنا للتيارات الفنية الهامة في مرحلة (الرواد) وأهم الاتجاهات الفنية ، وأهم الفنانين الذين عملوا في هذه المرحلة سوف يساعدنا على فهم وحدة تجارب الرواد ضمن مفهوم (المحاكاة) ، واختلاف كل فنان عن الفنان الاخر في (الامور الجزئية) ، التي لا تتناقض مع هذا المفهوم ، والتي ترجع الى شخصية الفنان المبدع ، وقدرته على التعبير .

وهنا نلاحظ بأن بعض (الفنانين الرواد) قد استمروا في التعبير عن أنفسهم بنفس الاساليب التقليدية رغم التطور الذي تم بعد انتهاء مرحلتهم ، اذ ظل بعضهم مخلصا لما آمن به ، يعمل دون اجراء أي تغيير على أسلوبه .

وفي نفس الوقت نلاحظ بأن بعض الرواد تأثروا بالتجارب الحديثة ، وحاول أن يلائم نفسه مع الظروف الجديدة ، ليقدم (الاتجاهات الحديثة) .

وهكذا ارتبطت البداية للحركة الفنية بالأساليب التقليدية في (الفترة العثمانية) وتطورت الصياغة لتصبح (كلاسيكية) في فترة (الانتداب الفرنسي) وظهرت (الانطباعية) و (الواقعية) في نفس الفترة ، وعبرتا عن رؤية جديدة ضمن المفاهيم التقليدية وأخذتا أهميتهما في فترة (الاستقلال الاولى) .

وسوف نرى أن بعض الفنانين الرواد قد قدموا لنا بعض المفاهيم الجديدة تحت تأثير مراحل جديدة مروا بها ، أو قدموا تطلعات جديدة تتفق مع المراحل المختلفة للحركة الفنية ، وهكذا تعقدت التجارب ، وتشابكت وان الدراسات المقبلة سوف تساعدنا على ايضاح وجه الحركة الفنية في بدايتها وتطوراتها اللاحقة، وما مر على هذا الوجه من تعقيدات .



رشاد مصطفى - وجه توفيق طارق (١٩٨٥)

من التسجيلية ... الى الكلاسيكية

توفيق طارق

١٨٧٥ - ١٩٤٠

يعتبر الفنان (توفيق طارق) الفنان الاول الذي قدم التجارب الفنية المتميزة في الفترة العثمانية ، والتي أسهمت في نقل الحركة الفنية من المرحلة السديمية ، التي سيطرت عليها الرسوم القلمية التسجيلية للوجوه والنقل عن اللوحات العالمية ، والتجارب التي تحمل طابع الهواية ، وحين جاء أعطى الحركة وجودا ، يتمتع بالحد الادنى المقبول فنيا ، واغنى الحركة بالاعمال الفنية التي تمثل البداية الحقيقية للفن التشكيلي بالمعنى الدقيق .

وقد عاصر (الفترة العثمانية) ، وقدم الاعمال التي تمثل هذه الفترة تمام التمثيل ، وطور تجاربه في (مرحلة الانتداب) واغناها بالموضوعات الهامة التاريخية .

وأتيحت له فرصة السفر الى (باريس) ، للاطلاع على تجارب الفنانين الاوربيين ، وساعدته دراساته للهندسة والطبوغرافيا ، وعمله في هذين الميدانين على تطوير تجاربه الفنية ، وتقديم الموضوعات ذات الصلة بهما ، وهو الفنان التشكيلي الاول الذي فتح محترفه الفني للطلبة والهواة ، ليمارسوا فيه تعلم الفن ، ودرب هؤلاء الطلبة على الرسم بمختلف أشكاله ، وساعدوه على رسم بعض لوحاته الهامة ، وعبر هذا الاسلوب.. عن بداية تكون المدارس الفنية التقليدية ، في مدارس الفنانين ومحترفاتهم ، وبداية تكوين (أكاديمية فنية) لها أسسها وقواعدها الفنية والتعليمية .

لقد رسم (توفيق طارق) لوحات الوجوه ، والمناظر ، والاحياء القديمة في البداية ، ثم انتقل الى رسم (المواضيع التاريخية) بعد ذلك ، فقدم لنا البداية التسجيلية الاولى ، وعبر عن مفهوم كلاسيكي خاص به حين قدم المواضيع التاريخية ، واستفاد من اطلاعه على تجارب الفن الاوربي ، ليقدم لنا مواضيعه المحلية ، وقدم (شخصية فنية) خاصة أخذت أبعادها في (الثلاثينيات) بشكل كامل وقدمت الفن في بداية نشأته وتطوره .

وساعدت عدة عوامل هامة في تكوين هذه الشخصية ، واعطائها الابعاد ، والتي نستطيع ايجازها وفق ما يلي :

أولا : ما ورثه عن الفترة العثمانية من صياغة تسجيلية دقيقة ، وما تعلمه من الاحتكاك بالفنانين العثمانيين الذين تعرف عليهم وتأثر بهم والذين قدموا هذا الاسلوب .

ثانيا : ما تعلمه من رحلته الى باريس لتعلم الهندسة الطبوغرافية ، وما اطلع عليه من تجارب فنية في المتاحف هناك .

ثالثا : احتكاكه بالواقع المحلي وتأثره بهذا الواقع، سواء في الفترة العثمانية حيث رسم الوجوه الشخصية للمتنفذين ، والحكام المحليين ، وقدم لوحات المناظر الطبيعية ذات الطابع الرومانتيكي الخيالي ، الذي يتفق مع الاذواق في تلك الفترة ، أو في (فترة الانتداب) حين رسم الاعمال التاريخية الهامة وقدم بعض الموضوعات الاخرى ذات الطابع الشخصي .

ومن المعروف عن (توفيق طارق) أنه كان يتمتع بشخصية قوية ، وبارادة صلبة ، وثقة بالنفس ، وبقدرة على التعبير بالرسم عما يريد ، ولهذا استطاع أن يفرض فنه ، واقنع من حوله بأهمية ما يقدمه ، وجعل الاشخاص المتنفذين يشترون لوحاته لتعليقها في منازلهم ، وما زالت اللوحات موجودة في كثير من البيوت الدمشقية حتى اليوم .

وكان دائم التجول بين (سورية) و (لبنان)



توفيق طارق - مجلس الخليفة المأمون - ١٩٢٠

و (فلسطين) ولهذا فقسم من أعماله موزع في تلك الاقطار ، وكان هذا التجول ظاهرة معروفة في الفترة العثمانية ، وفترة الانتداب ، ويفضل الفنانون القيام بهذه الجولات لرسم اللوحات ، والبحث عن التسويق لها ، وعن الاشخاص الذين يرغبون في رسم لوحة شخصية لهم .

أما أهم أعماله الموجودة ، فهي (مجلس الخليفة المأمون) و (معركة حطين) و (أبو عبيدة الله الصغير) و (تدمر) ... وجميعها تعكس الخصائص الرئيسية لتجربته الفنية ، وتقدم لنا أسلوبه الخاص ، وما سعى لتحقيقه .

في لوحة (مجلس الخليفة المأمون) ، نرى العناية التي بذلت لرسم المجلس بشكل تسجيلي ، يعتمد الدقة الحرفية ، والعناية بالتفاصيل والاهتمام بزخارف البناء العربي ، ليعطي الاطار التاريخي اللوحته ، ويبدو ذلك واضحا في خلفية اللوحة ، حيث أرجع عظمة المجلس الى هذا الاطار التاريخي ، وأعطى أهمية للعمارة الداخلية ، التي ساعدت على التأكيد على أهمية البناء العربي التقليدي ، وجمال زخارفه ، فأعطى الاهمية الاولى للاطار التاريخي ، وللزخارف ، أكثر مما أعطاها لمن جلس في هذا المجلس .

وهذا يكشف عن الصياغة التسجيلية لعمله ، والتي تقدم الفترة العثمانية ، والتي تدل على أن دراساته الهندسية المعمارية قد اثرت على تجربته الفنية ، وهكذا نرى تأثيرات (فترة الانتداب) التي تجلت في نمو الوعي القومي العربي ، والاهتمام بالزخارف ، والموضوعات التاريخية والتي قدمت (التراث العربي الاصيل) و (الامجاد التاريخية العربية) .

وقد حافظت الالوان على طابعها التسجيلي أيضا ،

اذ قدم لنا الالوان بمفهومها التسجيلي ، بدون أن يبذل أية محاولة لتجاوزه ، ولهذا تأتي الالوان في الدرجة الثانية من الاهمية بعد الرسم الدقيق الذي يقدم الموضوع التاريخي .

ولا نرى الدراسة الدقيقة لتكوين اللوحة ، أو الدراسة لتوزيع الاشخاص فيها ، ولا نحس بأنه يرغب في تجاوز المفهوم التسجيلي من حيث الاسلوب ، الذي يتصدى لموضوع كلاسيكي .

ولهذا فهو (تسجيلي) في اسلوبه ، كلاسيكي في مواضيعه .

وينطبق هذا على أعماله الاخرى ، وخصوصا لوحته عن (أبي عبيد الله الصغير) ، اذ لا نرى اختلافا كبيرا بينهما ، سواء من حيث الاسلوب أو الموضوع .

فهنا يرسم أحد الجدران في أحد القصور الاندلسية ويسجله بكل تفاصيله ، ويلح على الزخارف، وعلى أهميتها في تقديم الاطار التاريخي الضروري ، ويقدم الموضوع ... أمام هذا الخلفية .

وهو يلجأ الى الكتلة الجسدية لرسم الاشخاص في اللوحة ، وليعبر عن طريق اللحم الطري عن الحياة المترفة التي كان يعيشها آخر ملوك الاندلس ، ويقدم لنا الحركة التي تجعل لوحته أكثر حيوية من اللوحة الاولى ، التي يغلب عليها الطابع الهادىء ، وهكذا تختلف التفاصيل من لوحة لأخرى تبعا للموضوع المعالج الذي يكشف عن تقيد تام بالجانب التسجيلي .

ويضاف الى ذلك كله ، أن لوحة (ابي عبيد الله الصغير) تقدم لنا مضمونا جديدا يتجاوز لوحته (مجلس المأمون) ، وذلك لاننا نرى العمل الفني معبرا عن فكرة هامة في تلك الفترة ، لانه يحذر من مغبة التخاذل الذي مثل نهاية الاندلس ، ويذكر بما حل بآخر ملوك الطوائف حين انقسم العرب وغرقوا في اللذات ، وهو يتجاوز نفسه في هذا العمل ، حين يدعو الى نبذ الضعف والفرقة واللذات ، وتتبدل صياغاته لعمله مع تبدل الموضوع ... والمضمون الذي يقدمه .

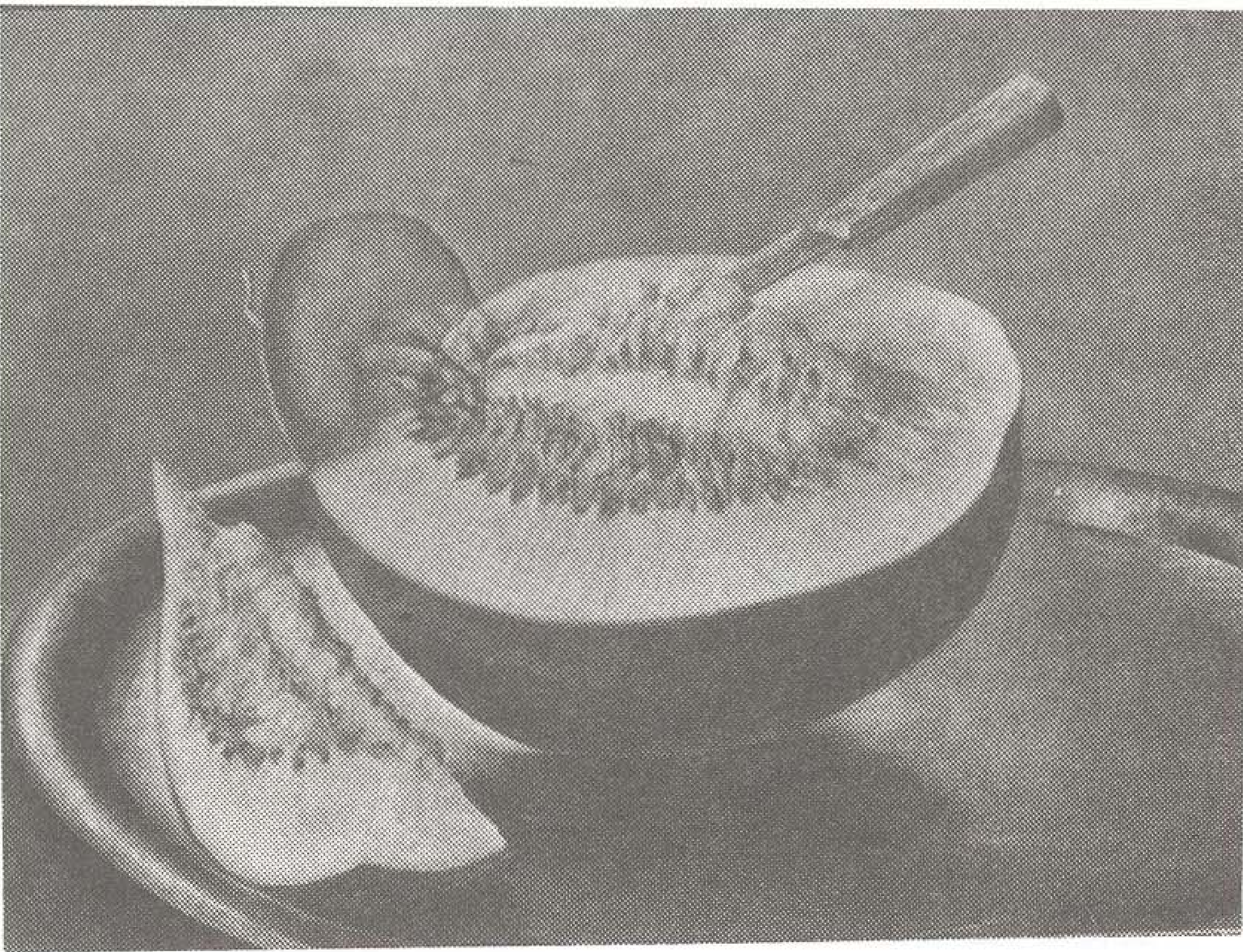
أما لوحته (معركة حطين) التي رسمها لتسجيل الحدث التاريخي الهام في التاريخ العربي ، فنحس بأن هذا العمل الكبير قد قدم لنا بدقة تسجيلية فوتوغرافية ، ويستعين باللوحات التاريخية الشهيرة عن المعارك ليقدم لنا موضوعه ، ويؤكد على التفاصيل.

وهذه اللوحة تمثل فترة النضج في تجربته ، اذ بدأ برسمها قبل وفاته بقليل ، وتوفي قبل انجازها ، ولهذا فقد أتمها أحد تلامذته ، وهو الفنان (زهير الصبان) ، وعبرت عن تجربته في أقصى امكاناتها الفنية .

ان (توفيق طارق) لا يضع مخططا مسبقا للوحة ، يساعده على تنظيم حركة الفرسان وعلاقاتهم مع بعضهم ، ولا يهتم بتنظيم المجموعات ، ولهذا غلب الطابع التسجيلي عليها ، والاهتمام بالتفاصيل الدقيقة ، وأعطى اللون دورا تسجيليا أيضا ، لانه لم يكن يوليه اهتمامه ، بل استغرق في التفاصيل دون رغبة في تقديم الرؤية الشمولية للعمل ، وظل الموضوع هو المحور الاساسي والشغل الشاغل له .



توفيق طارق - منظر ريفي من جبل لبنان (١٩٣٨)



توفيق طارق - طبيعة صامتة (١٩٣٨)

لكن ضخامة العمل الفني ، والدقة التسجيلية ، والاهتمام بالتفاصيل ، وتقديم ذلك كله ضمن لوحة كبيرة ، مما أعطى العمل الخلود ، ولا يمكن أن نتصور للوحة مهمة تتجاوز ذلك ، في هذه الفترة .

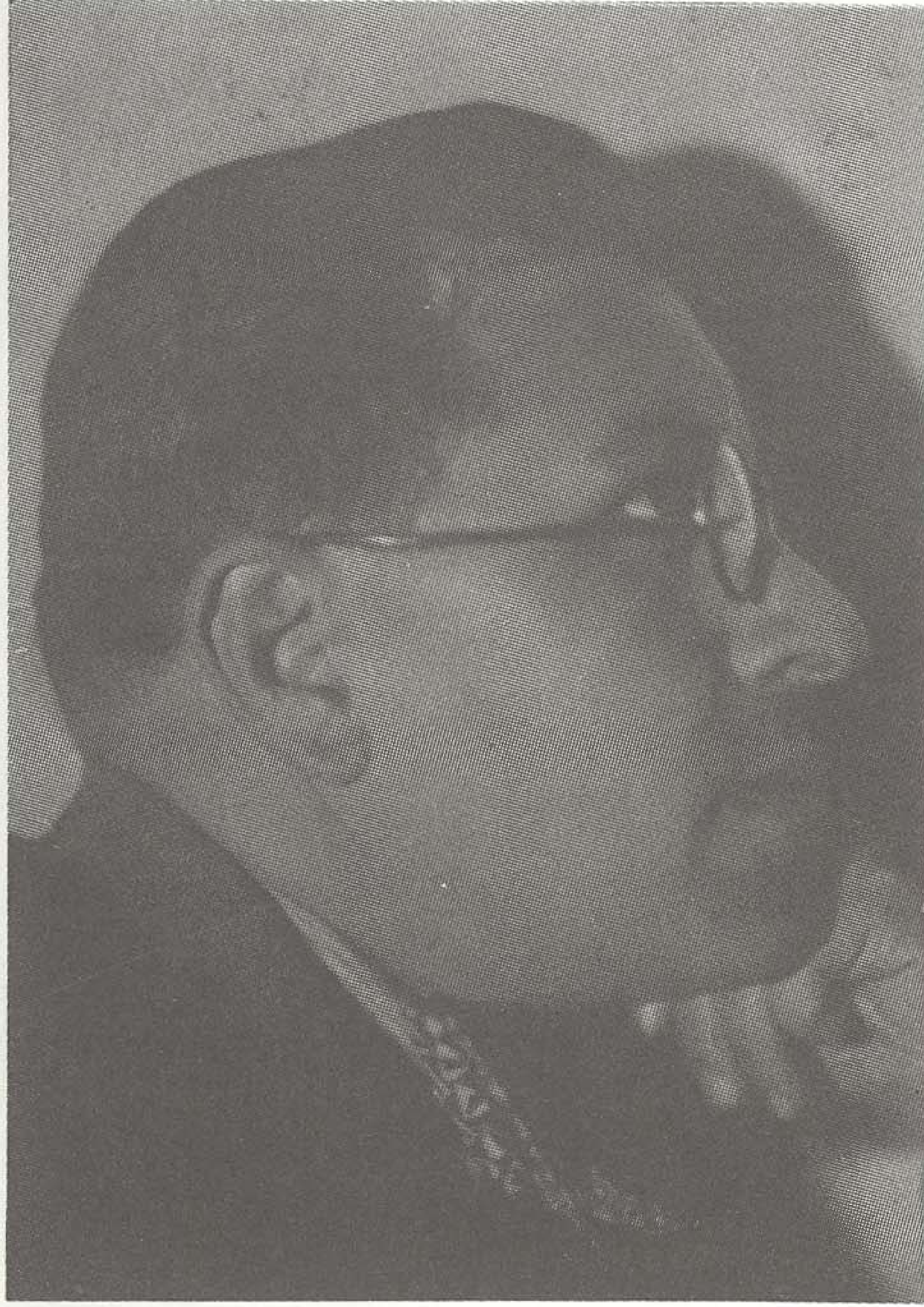
اما لوحته عن (تدمر) فتتمتع بأهمية كبيرة ضمن تجاربه الفنية ، ذلك لانه يقدم لنا مشهدا للمدينة في الصحراء ، وما يملكه هذا المشهد من أجواء محيطة به ، ولجأ الى حلول تشكيلية مختلفة ، ولهذا تبدو غريبة عن انتاجه كله ، لانها تتحرر من الصياغة التسجيلية المألوفة ، اذ رسم أحاسيسه في الصحراء بصدق ، وابتعد عن الموضوع التاريخي لهذا أخذ حريته في التعبير ، فقدم ما هو فريد يتجاوز مرحلته كلها .

منيب النقشبندي
١٨٩٠

كان (منيب النقشبندي) الرائد الاول للحركة الفنية في مدينة (حلب) ، ولعب نفس الدور الذي لعبه (توفيق طارق) ، اذ مثل البداية الاولى التسجيلية ، فهو اول (الرواد) في هذه المدينة وله الفضل الاكبر في تطوير الحركة الفنية فيها ، لانه كان مدرسا للتربية الفنية منذ عام (١٩١٢) ، وعرف المراحل الفنية الاولى ، ثم عاصر في فترة (الانتداب الفرنسي) ، وقدم التجارب التي تتفق مع هذه الفترة ، وظل يعمل الى فترة متاخرة مدرسا ومفتشا للتربية الفنية حتى تقاعد .

وفي البداية رسم لوحة شهيرة هامة لها طابعها التسجيلي وهي لوحة (دخول الجيش العربي الى حلب) ، وهي تمثل فرحة الشعب العربي في سورية بانتصار الثورة العربية ضد الحكم العثماني ، والتي قادها الشريف (حسين) ، وتؤرخ لهذه المرحلة التاريخية الفاصلة ، وقد اكتسبت هذه اللوحة أهمية كبيرة لانها أقدم لوحة تؤرخ لهذا الحدث ، ولان (منيب النقشبندي) اتجه الى الاحداث التاريخية المعاصرة له ليقدم تجاربه من خلالها ، ولم يرجع الى المعارك التاريخية القديمة ، ولانه كان واعيا لاهمية حركة التحرر العربية ، من نير الحكم العثماني ، ومدركا لمدى تفاعل الشعب مع الثورة العربية الكبرى ، وما علقه هذا الشعب من أهمية عليها ، وعلى الرغم من طابعها التسجيلي المحض ، الا أنها تمثل تجربة متميزة ضمن تجارب الفن التشكيلي للرواد .

ورسم (منيب النقشبندي) عدة مناظر ولوحات تمثل البداية الاولى التسجيلية ، ولكن الدور الهام الذي لعبه هو في مجال تعليم الفن للهواة والراغبين في ممارسته ، اذ كان له الفضل في تأسيس أول معهد حر فني للتعليم في مدينة (حلب) ، أثناء الحرب العالمية الاولى ، كما فتح مرسمه ليتعلم الفن بعد الحرب العالمية للطلبة ، وقد أثرت هذه المحاولات على جيل من الفنانين ، وفي مرحلة كان الفن فيها في البداية .



عبدالوهاب أبوالسعود - صورة شخصية

عبد الوهاب ابو السعود
١٨٩٧ - ١٩٥١

قدم الفنان (عبد الوهاب ابو السعود) تجربة خاصة ضمن حركة (الرواد) ، وقد أسهمت في تكوين شخصيته الفنية المتميزة ، ما كان يملكه من شخصية مسرحية ضمن تطور حركة المسرح العربي ، ولهذا قدم التجارب الفنية ذات الطابع المسرحي ، وعكس الترابط بين الفنيين بكل وضوح وساعده ذلك على اختيار مشاهده الفنية ، ليقدمها ضمن اطاره المسرحي وأضاف الى بعض الشخصيات المرسومة ، بعض الانفعالات والحركات التي تدل على أثر المسرح عليه ، والتي كان يفضلها .

كما رسم عدة مواضيع مستقاة من التراث والتاريخ العربي ، هذا بالاضافة الى تجاربه المرتبطة بالحياة اليومية ، والتي تمثل بعض الشخصيات التي نراها في الشارع ، تؤكد على ارتباطه بالواقع والمسرح ،



عبد الوهاب أبو السعود
فاتح الاندلس (١٩٤١)



سعيد تحسين -
الفنان وزوجته



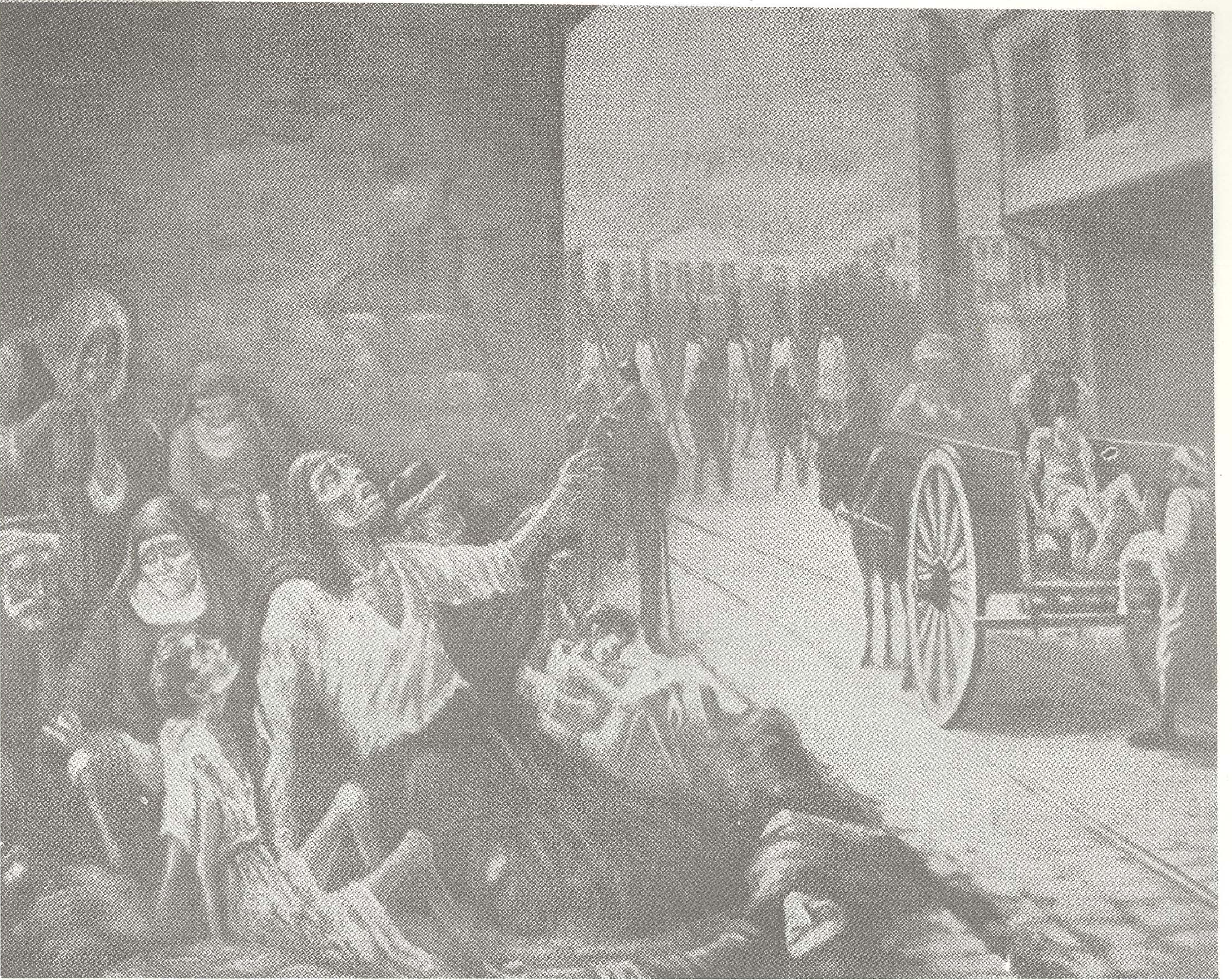
سعيد تحسين - أبو العلاء المعري

وهذا بالاضافة الى تجاربه الخيالية ، والتي لا ترتبط بالمشاهد اليومية بقدر ارتباطها بالتصورات ، ولعل أهمها لوحته الشهيرة ... (حفلة في جهنم) .

وكان (عبد الوهاب ابو السعود) مدرسا للتربية الفنية ، وقد ركز اهتمامه على دروس (الخط العربي) وخصوصا (الخط الكوفي) ، وكان يدرك أهمية دراسة الفن العربي ، كما كان يهتم بتاريخ الفن العالمي ، وكان يعطي الاملیات للطلبة عن أهم الفنانين العالميين ، مما يؤكد سعة اطلاعه ورغبته في تثقيف طلبته ، واطلاعهم على تراثهم والتراث العالمي .

ان اهم لوحات (ابي السعود) هي اللوحات ذات المواضيع التاريخية مثل لوحته (طارق بن زياد) و (فتح بيت المقدس) ، اللتان عبرتا عنه تمام التعبير، وتأتي لوحاته الاخرى التي رسمها من واقع الحياة اليومية مثل (الحكواتي) و (المجلخ) في الدرجة الثانية من الاهمية من حيث التعبير الفني ، لكنها تجسد بداية هامة لاعمال واقعية ، تستقي من الحياة، وترتبط بالناس في الشارع ، وتقدمهم بصياغة حركية ومسرحية .

وهنا نلاحظ (عبد الوهاب أبو السعود) يهتم بالحركة ، ويوليها كل اهتمامه ويعطيها الاهمية على غيرها من العناصر الاخرى، فالمجموعات تتحرك ويتحرك الاشخاص ، ويؤكد على أهميتها عبر (التكوين) الذي يقدمه ، والذي يعكس تأثيرات خطابية ودرامية ، وعلى الرغم من الطابع التسجيلي لاعماله ، فان الحركة قد أعطتها حيوية .



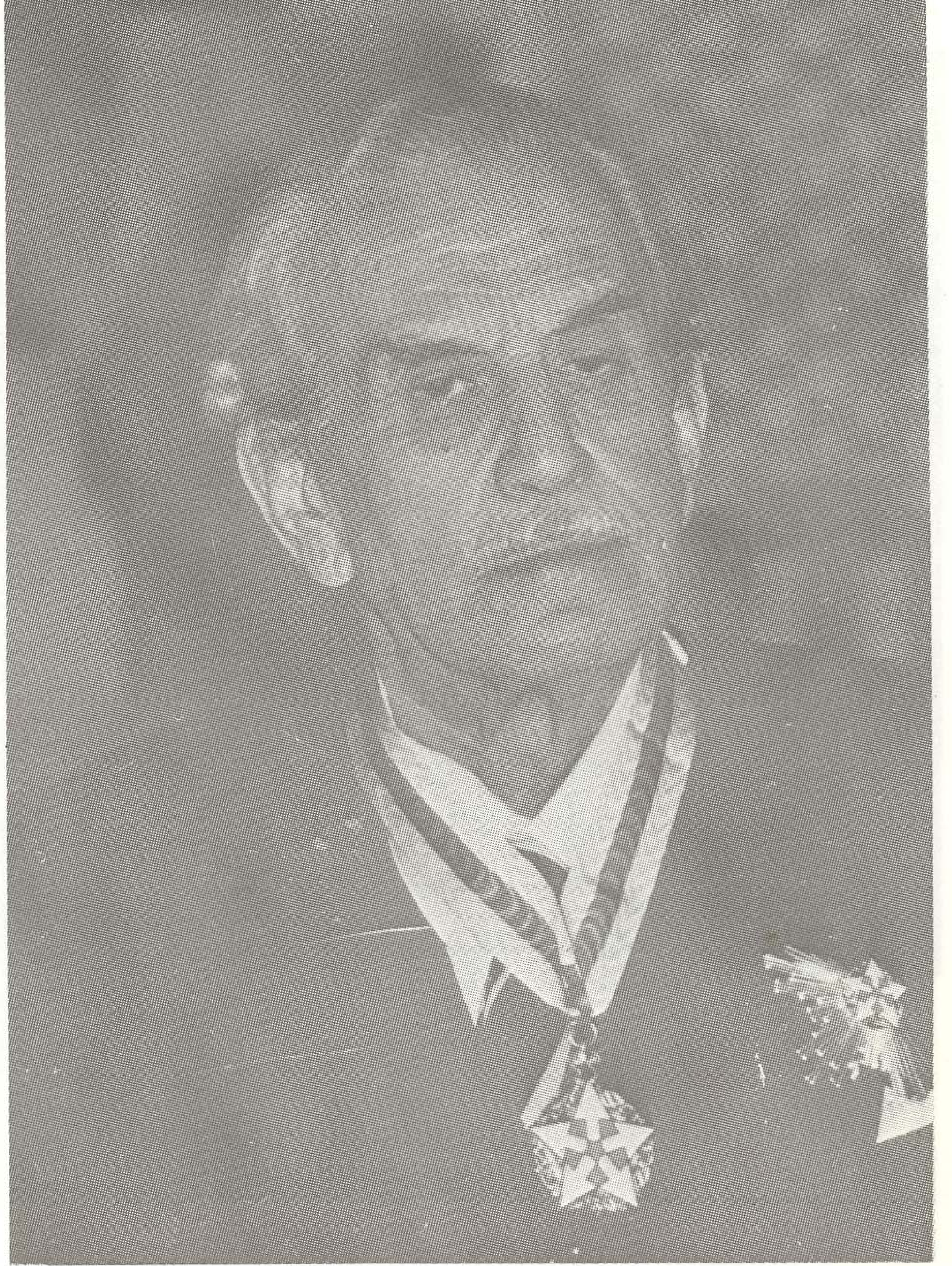
سعيد تحسين - المجاعة في سورية (الحرب العالمية الاولى)

سعيد تحسين
١٩٠٤

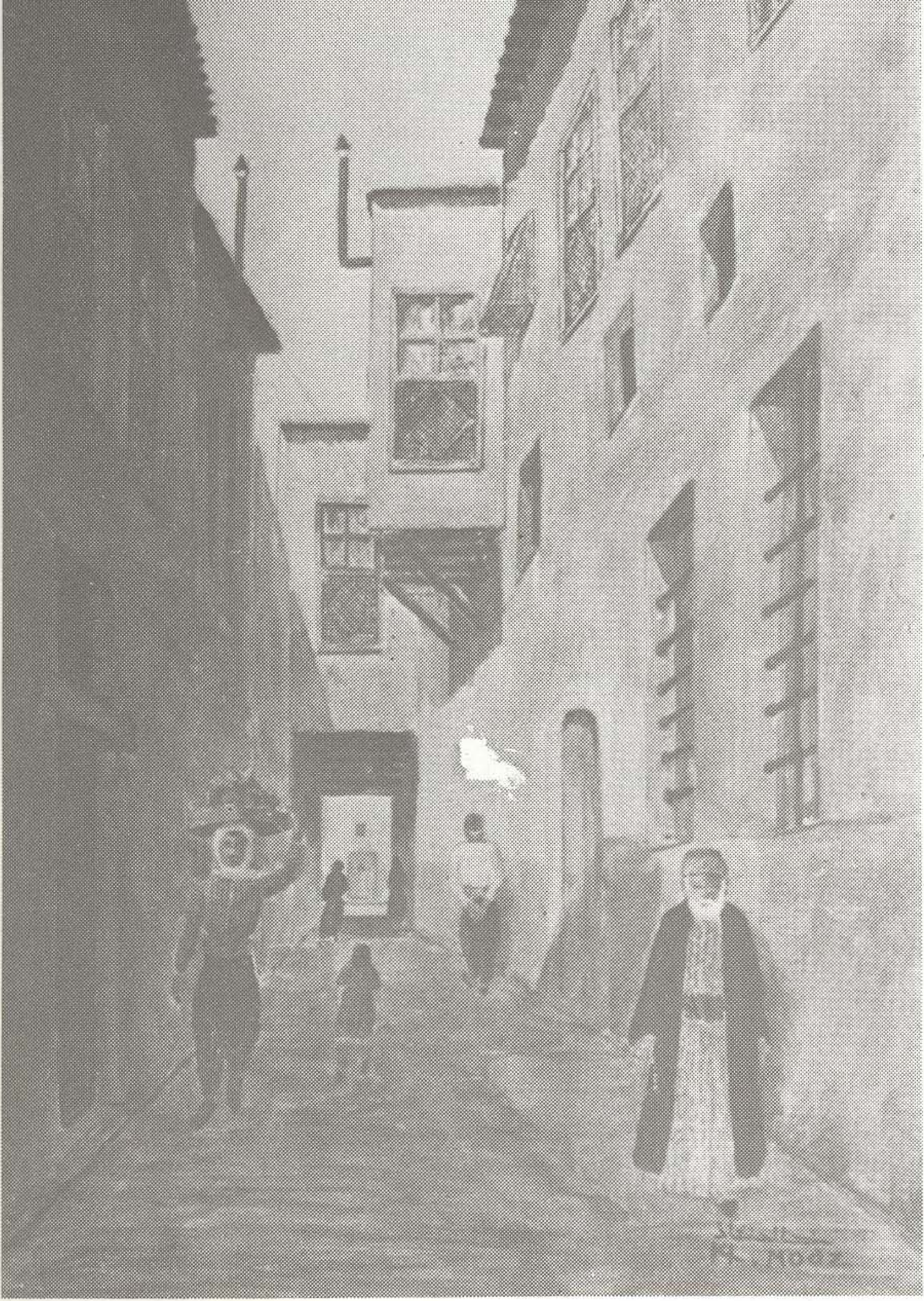
يتفق (سعيد تحسين) مع (توفيق طارق) و (عبد الوهاب ابو السعود) بالمنطلقات الاساسية لتجربتهما ، وخصوصا اللوحات التاريخية والتسجيلية للحياة اليومية ، وهذا واضحا في أعماله الكبيرة والهامة مثل : (معركة حطين) و (ذات السوارى) و (فتح الاندلس) و (اليرموك) .

وكان غزير الانتاج الفني ، يسجل الاحداث التاريخية المعاصرة والمعارك الهامة ، والشخصيات المعاصرة ، اضافة الى الموضوعات اليومية ، وقدم الصياغة التسجيلية والواقعية الحرفية الدقيقة ، ولعل لوحته (الهجوم على المجلس النيابي) ، التي سجلت العدوان الفرنسي في (٢٩) أيار ، تبدو هامة جدا ويتجاوز نفسه فيها ، وما قدمه في تجاربه الاخرى ، وهو يقدم منطلقات جديدة ضمن (الرواد) لانه أعطى (اللون) أهمية في التعبير ، ويظهر هذا في لوحته عن (ابي العلاء المعري) ، حيث عبر عن أعماق الفيلسوف الشاعر باللون ، كما أعطى الاعماق عبر الوجه المرسوم ، دون الوقوف عند المظاهر الخارجية.

وقد لجأ الى هذا الاسلوب في عدة لوحات أخرى هامة له ، ولعل اكثرها أهمية لوحته (خطبة الجمعة) التي حاول النفاذ الى أعماق المصلين عبر وجوههم المتعددة ، ليعطي الاحاسيس الكامنة ، والمنفعلة والمختلفة ، وساعده اللون على تحقيق هدفه .



خالد معاذ - صورة شخصية



خالد معاذ - بيوت دمشقية .

خالد معاذ
١٩٠٩

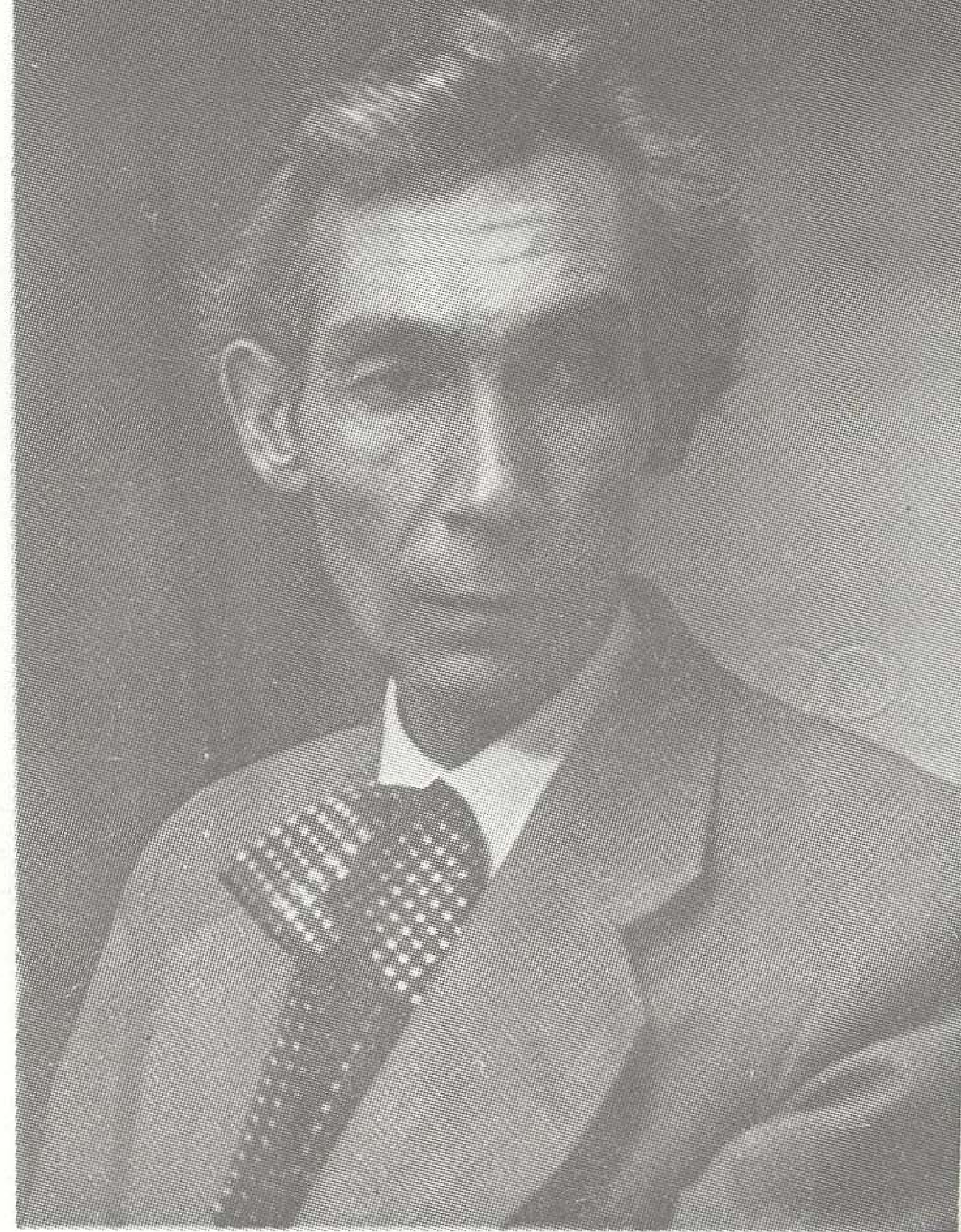
ترجع الاهمية الكبيرة لتجارب الفنان (خالد معاذ)، ضمن تجارب (الرواد) ، الى انه أعطى ما هو خاص ضمن هذه التجارب ، مما يتفق مع اهتماماته كعالم آثار ، وباحث تاريخي له دراساته المختلفة والتي أخذت شكلا موسوعيا ، يستهدف تسجيل المعالم الاثرية والتاريخية وتقديمها ، ودراسة الاوابد التاريخية والمدن الهامة .

وقد قام بتسجيل أهم الاحياء القديمة ، والبيوت والازياء الشعبية وكان على صلة مباشرة بأكثرها ، حين كان يتجول ليدرسها علميا ويسجلها فنيا ، وهو لهذا على اطلاع على تراثنا العربي في سورية ، وعلى الصناعات والزخارف والازياء ، وله وجهات نظره العلمية والفنية للمحافظة عليها، وصيانتها ، وتسجيلها ودراستها .

وعلى الرغم من هذه الاهتمامات ذات الطابع التسجيلي المرتبط بتراثنا العربي ، والتي انعكست في كثير من أعماله ، فهو يقدم بعض التجارب التي تتجاوز هذا الاطار ، والتي تتمتع بالحيوية لصلتها بالحياة اليومية ، وبالواقع الذي كان يسجله ليعطيه البعد التاريخي ، والذي يراه المشاهد دوما ، وهكذا يختلف عن غيره من (الرواد) في قدرته على اختيار موضوعاته لتعكس الاشياء الهامة ضمن تراثنا ، ولهذا لم يكن يتوقف عند جمال المشهد وحده ، بل كان يعلق أهمية على الجانب الاثري والتاريخي لاي موضوع .

لقد رسم الاحياء القديمة المختلفة ، والازقة التقليدية ، وفي نفس الوقت يقدم المشاهد الحياتية في هذه الاحياء ، مثل (عربة قديمة) أو مشاهد لها (ذكريات تاريخية) ، وهكذا يتفاعل الجانب الفني مع الجانب الاثري والتاريخي ويقدم ما يثير اهتمامنا .

ويلجأ الى (الزخارف العربية) ويقدمها ضمن مفهوم جديد ، وهذا جانب آخر هام في تجربته ، يدل على مدى اطلاعه على التراث ، وعلى مفاهيمه الخاصة ، ليعطي التسجيلية واقعية تاريخية خاصة متفردة ضمن حركة (الرواد) .



رشاد مصطفى ـ صورة شخصية

رشاد مصطفى ـ طبيعة صامته

رشاد مصطفى
(١٩١١)

واتجه الفنان (رشاد مصطفى) الى الطبيعة الصامتة والى مشاهد الاحياء القديمة والمناظر ، وبعض الوجوه وانفرد بين الرواد بصياغة تسجيلية دقيقة حرفية لا نظير لها بينهم ، والمشاهد لاعماله يراه دقيقا محافظاً على الصيغة الفنية الاولى للفن التشكيلي في (الفترة العثمانية) ، دون أي تغيير يذكر ، وهو لهذا يعطينا فكرة عما كانت عليه بداية الحركة الفنية .

فهو يرسم اللوحة بفرشاة ناعمة جدا ، ويدقق على التفاصيل ويمضي الاشهر الطويلة حتى ينجزها ، ويؤكد على أهمية الدقة التي تذكرنا بالصناع الماهرين ، الذين يمضون الاشهر في تنفيذ أعمالهم الدقيقة بلا كلل او ملل .

ويحتاج هذا الاسلوب الذي يلجأ اليه الفنان (رشاد مصطفى) الى يد ماهرة دقيقة ، والى صبر طويل لانه يعالج الدقائق ، ويدقق على التفاصيل ، حتى ان الفواكه التي يرسمها تتلف ولا تنتهي اللوحة ، وتنتظر اللوحة عنده عاما كاملا أحيانا ، حتى يحصل على فاكهة أخرى ليتابع عمله .

ويلجأ الى الدقة في المناظر الطبيعية ، فنرى كل ورقة من أوراق الشجر ترسم لوحدها ، وهذا يعطي المشاهد للعمل شعورا بالغرابة ... أو الذهول ، لما نراه من تدقيق على بعض التفاصيل .

وهو حين يدقق على التفاصيل ، ويعطيها الاهمية الاولى على الوحدة الكلية للعمل الفني ، التي يحرص الفنان التشكيلي عليها قبل التفاصيل نرى العمل عنده ، يتكون بدءا من تفصيل وجه أو عين أو أنف ، يرسمه بالدقة الحرفية ، وينتقل من هذا الجزء الى الاجزاء الاخرى ، ولا ينتهي الوجه الا بعد أن يمضي الاشهر في متابعة عمله من تفصيل لآخر .

ولعل أهم لوحاته ، اللوحة الهامة التي رسمها لوالدته ، والتى عبر فيها عن أعماق الوجه ، وأظهر قدرته على أن يصل عبر صياغته الخاصة الى ما هو عميق وذاتي ، ويحقق المهارة والفن في تزاوج وتناسق ، ويقدم أقصى ما تستطيعه الصياغة التسجيلية .

ولقد كان (رشاد مصطفى) أحد الفنانين المقربين الى (توفيق طارق) وقد عمل معه لفترة طويلة ، وبقي (رشاد مصطفى) أمينا على الصياغة التسجيلية ، محققا فيها المستوى المتميز ، والدقة التي لا تجارى .

رشاد مصطفى - منظر من الغوطة

رشاد مصطفى - نزهة في الطبيعة

محمود جلال
١٩١١ – ١٩٧٥

لقد تجاوزت اللوحة مع (محمود جلال) المفهوم التسجيلي السائد لدى (الرواد) ، لتصبح كلاسيكية بالمعنى الدقيق للكلمة ، تملك التماسك في التكوين والمعالجة ، وتقدم الموضوعات المحلية ، وتعبر عن القيم الكلاسيكية الاساسية ، والتي توصل اليها نتيجة لما درسه في (ايطاليا) وما توصل في معالجته الخاصة للموضوعات .

لقد درس (محمود جلال) في ايطاليا ما بين عامي (١٩٣٤ – ١٩٣٩) ، وعمل مدرسا للفنون والتربية الفنية بعد عودته ، ومفتشا للتربية الفنية ثم استاذا في (كلية الفنون الجميلة بدمشق) عند تأسيسها ، ووكيلا للكلية حتى تقاعد ، وكانت جهوده في جميع تجاربه الفنية ومناصبه ، تؤكد على أهمية الدور الذي لعبه في تاريخ الحركة الفنية في سورية .

تأثر بأستاذه الايطالي (سيفيرو) ، الذي كان مولعا بالكلاسيكية المحدثة ، والتي حمل لواءها الفنان الفرنسي (دافيد) بعد الثورة الفرنسية والتي آمنت بأن الفن هو التخطيط المتين للاشكال ، والذي يعطيها القوة وهو التصوير المحكم بدون أية عاطفة أو هوى ، وهو تقديم الموضوعات النبيلة .

وقد عبر (محمود جلال) عن ذلك حين قال :

– (ان الرسم هو رسم الموضوعات الجميلة ، التي تمجد الحق والخير والقيم الكلاسيكية) .

واضاف الى ذلك قائلا :

– (ان الرسم هو القادر على ابراز الفكرة ، أما التلوين فيزيد الفكرة وضوحا ويمنحها جمالا سطحيا ، واللون ظل ونور دون خطوط ، شأنه في التصوير شأن الصوت الجميل في الغناء ، لا تظهر محاسنه الا اذا تدرج على سلم الانغام ، ومهما كان من طغيان الالوان على الرسم أو العكس ، فان ذلك يرجع للموضوع المعالج) .

وهذا يعني أن (محمود جلال) كان يملك الزاد الفكري الذي جعله يسعى الى تنظيم لوحته على أسس متينة ، وعلمية حتى توصلت الحركة الفنية معه الى التعبير الكلاسيكي المدروس ، حيث أصبحت اللوحة الفنية تملك توزيعا للشخصيات وعلاقاتهم مع بعضهم ومع عناصر اللوحة الاخرى ، وفهما للنور وعلاقاته مع الاشكال ، وهي تحوي (التكوين) الذي يعبر عن مضمون العمل المطلوب .

ونستطيع اكتشاف ذلك في لوحاته اذا درسنا بعضها ، وعرفنا أهم ميزاتها الفنية ، وخصائص اسلوبها .

ففي لوحة (صانعة أطباق القش) نرى الفتاة القروية التي تصنع هذه الطباق ، وقد ظهر خلفها طبق معلق على الجدار ، ووقف أحد الصبية يحمل الطبق الثالث ، ورسم الطبق الرابع في أقصى يمين اللوحة ، وقد نظم علاقة الاطباق مع بعضها ، من حيث أشكالها ، ومواضعها ليعطي ايقاعا حركيا يساعده على تقديم العمل المدروس المتناسق ، والمقنع .

وقد يلجأ الى التكوين الهرمي المألوف في الفن الكلاسيكي ، ويجعل (المرأة العاملة) المحور الاساسي للعمل مما جعل التكوين مستقرا له قاعدته الهرمية ، وله رأس هو القمة ، وجميع عناصر العمل تتفاعل مع التكوين لتؤكد على (المرأة) ، ويستخدم (النور) استخداما خاصا يساعده على تقديم (المضمون) ، حين يسلط النور عليها على نحو خارجي ، وهو يوزع هذا النور على العناصر المختلفة ويعطي (المرأة العاملة) الاهمية لتصبح جوهر الموضوع ، ومحورها الرئيسي ، وهو يضفي عليها النبل والقداسة لما تنفذه من عمل ، فالنبل لايرتبط بالمفاهيم التقليدية أو الدينية ، بقدر مايرتبط بالعمل المنتج .

أما لوحته (الراعي) فهي تقدم لنا نموذجا لاسلوبه الخاص ، وفيها قدم أحد الرعاة مع خاروف ، ودرس علاقتهما مع بعض بكل عناية ودقة ، اذ جعل رأس الراعي يلتفت الى اليسار على حين اتجه رأس الخاروف الى اليمين وأصبح الخط الخارجي الذي يربطهما موحدا يربطهما بشكل واحد ، ويحدد التكوين .

وهكذا استطاع (محمود جلال) التعبير عن القيم النبيلة والخيرة التي اعطاها للراعي ، حين جعله شامخ الرأس متحديا ، ولم يرسمه بشكل (واقعي) بالمعنى المألوف للكلمة ، لانه يريد تقديم نبل الراعي واهمية دوره الانساني ، ولهذا نرى المشهد الخلفي خياليا يوحي بالجانب الرمزي للعمل ، ويساعد على تقديم (المضمون) .

كان (محمود جلال) من الفنانين القلائل الذين كانوا يدركون ماكانوا يفعلون حين يرسمون موضوعاتهم ، ولهذا لم يرسم مشهد (الراعي) ويكتفي بالمفهوم البسيط للموضوع ، بل أراد التعبير عن مضمون جديد يعطيه عبر موضوعه ، ولهذا نظم هذا الموضوع ليعكس هدفه ، لانه لايريد التسجيل وحده ، بل أراد تقديم فكرته عن الراعي، أكثر مما يقدم مشهدا لراع من الرعاة وبذل كل جهوده حتى يختار الالوان الملائمة لموضوعه ، وساعده النور الذي سلطه على الوجه على نحو خارجي ليساعده على التأكيد على الفكرة ويخدم هدفه وهو الاظهار أهمية هذا الراعي .



محمود جلال - ثم ماذا

وان دراسة اعمال (محمود جلال) المختلفة ، تساعدنا على فهم غاياته وأهدافه ، والتي ارتبطت بالرغبة في دراسة عمله دراسة متأنية وتوزيع عناصر العمل توزيعا يخدم هدفه ، وان مقارنة ماقدمه باعمال الفنانين (الرواد) ، تجعلنا ندرك أهمية تجربته ، وما حققه من دور ضمن تجارب الرواد .

أنور علي الارناؤوط
١٩١١

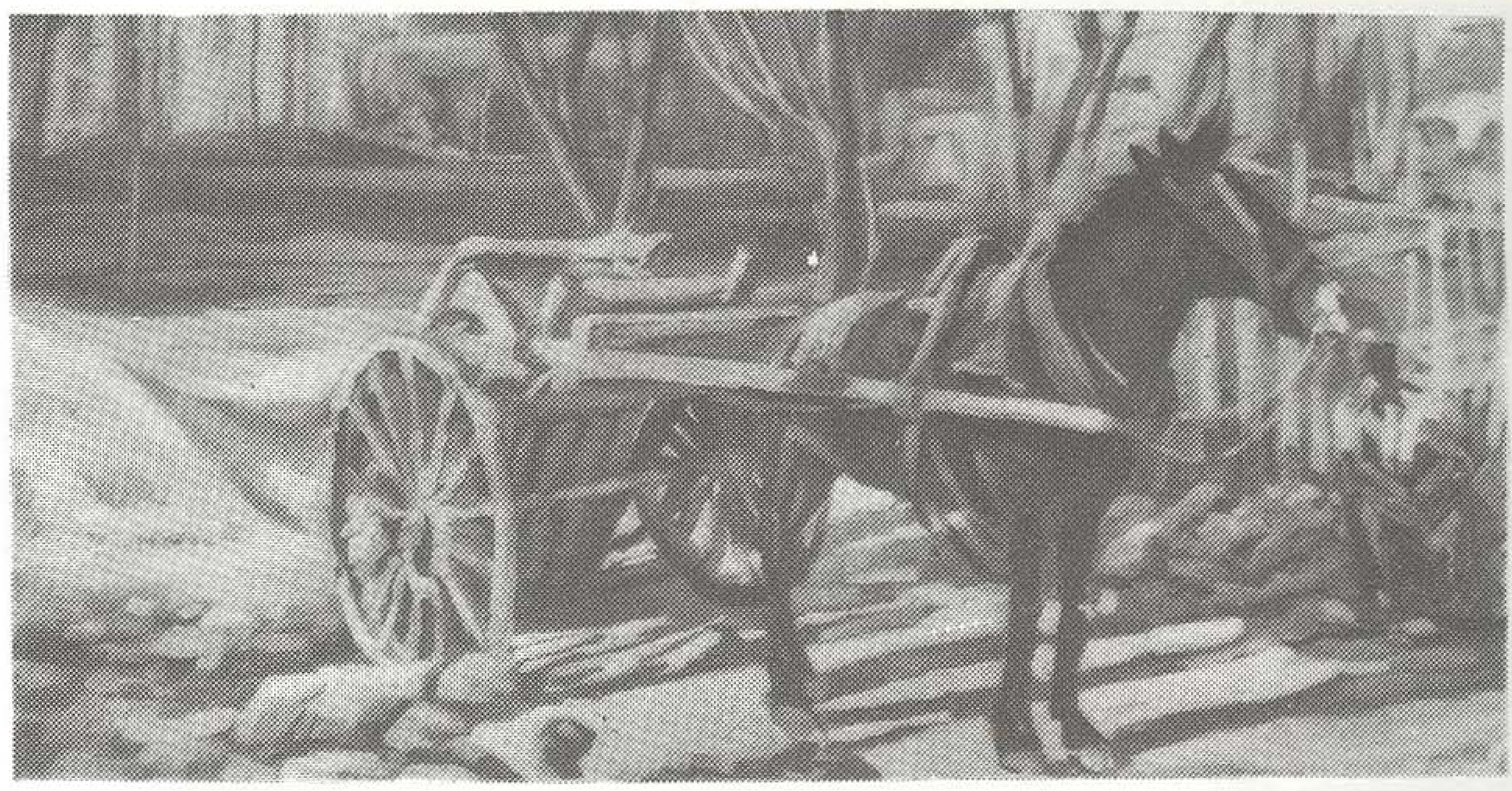
درس الفنان (أنور علي الارناؤوط) الفن دراسة خاصة ، وقدم الصياغة التسجيلية الدقيقة ،وخصوصا في مجال (المناظر الطبيعية) التي أولع برسمها ،متاثرا بالفنان (توفيق طارق) وخصوصا في أعماله الاولى ، وقد نفذ أعماله بفرشاة ناعمة رفيعة ، وألح على التفاصيل التي رسمها ، وأخذت أعماله صيغة عفوية، وخصوصا لوحته عن (غوطة دمشق) التي قدمت الدقة الفوتوغرافية التي توصلنا الى صياغة شبه خياليه ، وقد ظل (أنور علي الارناؤوط) محافظا على هذه الصياغة ، ومثل لنا البداية الاولى للحركة الفنيه .



محمود جلال - صانعة أطباق القش



أنور علي الارناؤوط - الربيع ١٩٥٩



زهير صبان - العربة



زهير صبّان - فتاة

زهير الصبان
١٩١٣

درس الفنان (زهير الصبان) الفن على يد (توفيق طارق) وكان تلميذه المفضل ، الذي استقى منه الكثير من الصيغ الفنية ، لكنه لم يبق تسجيليا في اسلوبه، محاولا شق طريق خاص بـه ، أكثر تطورا من الصياغة التسجيلية التي انطلق منها ، وعبرت عن البدايـة .

ولوحاتـه التي رسمها في فترة (الاستقلال الاولى) وبعد وفاة (توفيق طارق) ، جعلته من الفنانين الرواد، الذين اتجهوا الى تطوير أسلوبهم ، تحت تأثير المفاهيم الانطباعية ، لكن تجربـة (زهير الصبان) بقيـت في جذورهـا الاساسية معبرة عن مفهوم الرواد ولوحته (خيمة عرب) تكشف عن أسلوبه هذا بكل وضوح .

غالب سالم
١٩١٤

يعتبر (غالب سالم) من اوائل الفنانين الذيـن درسوا الفن في ايطاليا قبل الحرب العالمية الثانية ، وقد عاد الى (حلب) ليعمل مدرسا للتربية الفنية، مؤثرا على جيل من الشباب الذي ترعرع هناك ، والقد حافظ على صياغة تسجيلية دقيقة ، وعلى مفهوم خاص للفن ، ولكن قله انتاجه الفني ، وابتعاده عن العرض جعلته يلعب دور المدرس للفن ، والذي أثر على أجيال من الفنانين ، أكثر مم العب دور الفنان المؤثـر باعماله، وقدم لنا المهمة الرئيسية التي لعبها جيل (الرواد) الذي حمل لواء نشر الفن ، وتقديم التوجيه للفنانين الشباب .

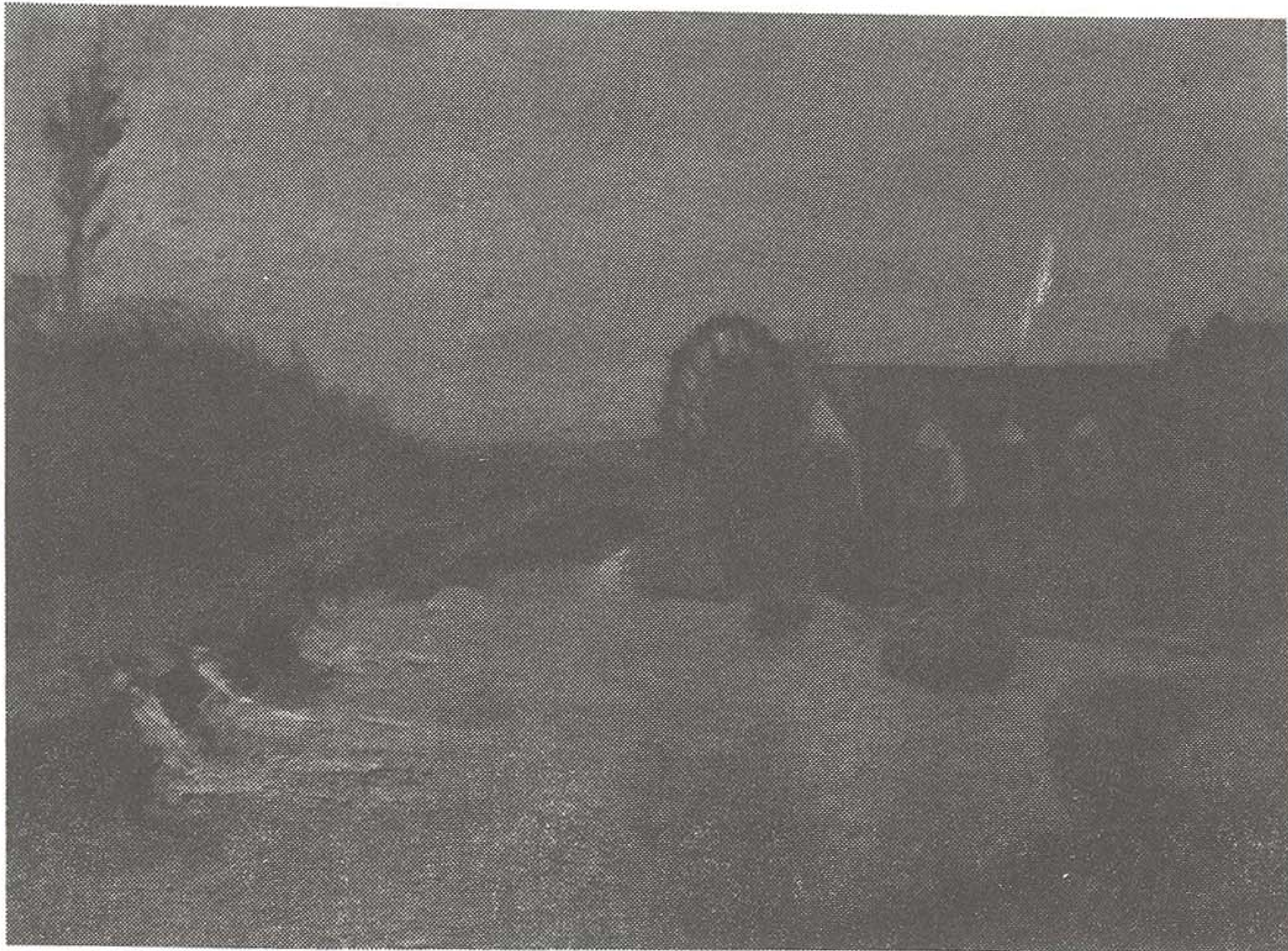
سهيل أحـدب
١٩١٥ - ١٩٦٩

درس (سهيل أحدب) الفن في ايطاليا ، وعـاد الى بلدته (حماه) ليباشر بتأسيس الحركة الفنية فيها، وكان تسجيليا في أعماله ولكن قلة انتاجه وتفرغـه للتعليم جعلته رائدا في هذا المجال .

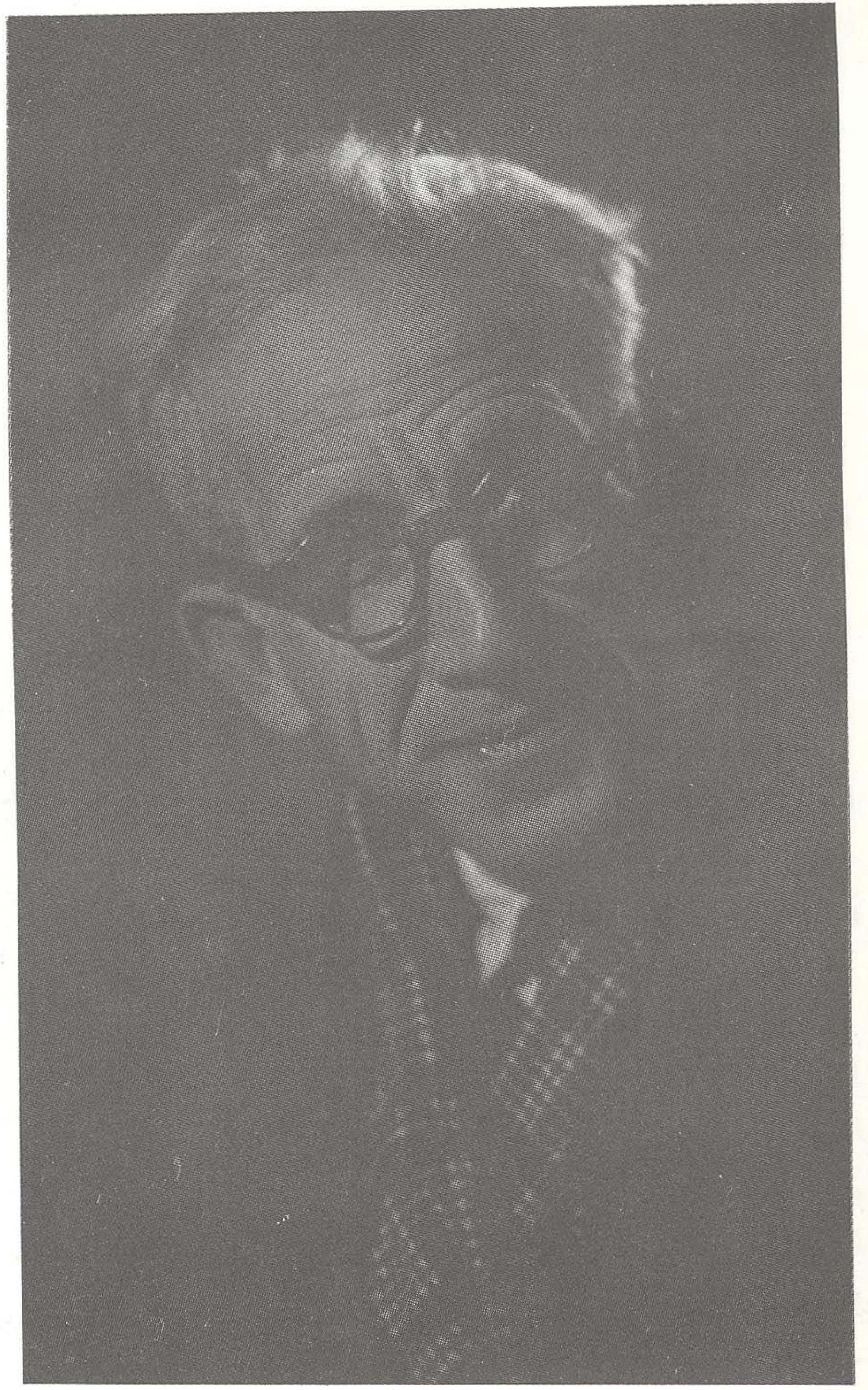
لقد قام (سهيل احدب) بتأسيس جمعية فنية تشكيلية في مدينة (حماه) وضم اليها الموهوبين ، وكانت تلك الجمعية بدايـة لانطلاق حركة فنية هامـة ، رفدت الفن التشكيلي في القطر بالعديد من الفنانين الهامين .

وقد تولى تأسيس (مـركز للفنون التشكيلية) وادارتـه في (حماه) بعد ذلك ولعب دورا هـاما في تطوير الفن في بلدته ، وكل الفنانين الهامين الـذيـن جاءوا من (حماه) يدركون الدور الذي لعبه في تطوير التجربـة الفنية .

كانت تجاربه القليلة حافلة بالعجينة الدسمة ، والتي تحمل علاقـات ضوء ونور ، وبالصياغة الشعرية التسجيلية التي استوحت جمال المدينه وما فيها من طبيعة ومن آثار عريقة .



سـهيل أحـدب - منظر من حماة



ميشيل كرشة - صورة شخصية .

مـن الانطباعية ... الى الواقعية
ميشيل كرشه
١٩٠٠ – ١٩٧٣

(ميشيل كرشه) هو رائد (الانطباعية) الاول في القطر العربي السوري ، والـذي جعل الانطباعية محلية ، وكانت بدايته الاولى في فترة (الانتداب) ، وظـل مخلصـا لروح الانطباعيـة ومفاهيمها في كـل مارسم ، ويمثل انطباعية (فترة الانتداب) كل التمثيل ، ويقدم لنا كل مفاهيمها الفنية .

أتاحت لـه زيارته الى باريس (١٩٢٤ – ١٩٢٦) ، أن يطلع على أعمال الانطباعيين الهامين ، ومثلت عودتـه فترة انعطاف هامة في تاريخ الحركة الفنية ، حين بـدأ ينافس الرواد التسجيليين والكلاسيكيين ، ويؤثر على جيل من الشباب بدأ بالتكون في هذه الفترة .

ولقد وصلت المنافسة بينه وبين (توفيق طارق) الى مرحلة حاسمة حين طلب منه أن يعيد رسم احدى لوحاته ، وهي لوحة (كآبـة) التي رسمها عـام (١٩٢٦) ونالت جائزة أولى ، فاحتج (توفيق طارق) على هذا الاختيار ، ونجح (ميشيل كرشه) في الاختبار ، حين رسم لوحته مرة أخرى ، وظل العداء بينهما عنيفا ، ويقال بأن هذه الحادثة بدايـة لمنافسة شديدة بين جيلين من الرواد ، الاوائل الذين قدمـوا الجانـب التسجيلي والكلاسيكي ، وبين الشباب الذين اتجهوا الى الانطباعية المتحررة من قيود دقـة الرسم والتحديد الدقيق للاشكال عن طريق الخطوط .

وقد عبر (ميشيل كرشه) عن نفسه بكل وضوح حين قال بعد عودتـه من (فرانسا) :

[انني افضل الانطباعية التي هي اقرب الى ذوق شعبنا ورهافة حسه] .

وقد اعتمد (ميشيل كرشه) على مفهوم بسيط للانطباعية ، أن يرسم المشاهد الطبيعية مـع الفراغ المحيط بها ، وضمن لحظة زمنية يوقفها ، ويقدم الهواء الذي يفصلنا عن المشهد الطبيعي ، والذي يعطي المناظر مسحة خاصة ، وهكذا أصبحت لوحاتـه أكثر صلة بالواقع واعتمادا على المفهوم التجريبي في تقديم العمل الفني ، وتصور عبر الاحساس الآني وعن طريق دراسة لعلاقـة اللونبالنور ، الذي ينعكس على الاشياءفيعطيها الوجود .

وقد تخلى عن التصوير في مفهومه التقليدي المثالي ، الذي عرفه الرواد ، متجها للواقع المحلي ، يقدمه عبر اللون وبالاحتكاك المباشر مع الطبيعة ، مفضلا دراسة اللون على احكام الخط والتدقيق عليه .

ولوحته الشهيرة (قصر العظم) تقدم هذا الاسلوب ، وتكشف عنه ، فقد أولى النور اهتمامه ، ودرس علاقته باللون وتبدلـه معه ، ولم يهتم بتفاصيل العمارة ، كما كان يفعل غيره من الرواد من أمثال (توفيق طارق) أو (سعيد تحسين) ، بل أعطى علاقة الالوان مع بعضها أهمية تفوق تسجيل المشهد ، ولهذا استخدم الالوان المتممة كظل للالوان الاخرى ، فعبر عن فهم جديد للتظليل لم يكن (الرواد) قبله يعرفونـه .

وحين رسم لـوحته (خيمـة العرب) ، قـدم المشهد كعلاقـات لونية ، فالاشخاص عبارة عن الوان محضة ، وفي نفس الوقت صور بؤس هذه الخيمة ، ليقدم صيغة واقعية تجريبية ، فاختلفت لـوحته عن لوحات الرواد الاخرين ، من أمثال (محمود جلال الذي رسم (الراعي) ، وقدم لنا النبل فيه والاباء ،



ميشيل كرشة - من احياء دمشق القديمة

وعبر عن الموضوع كتجسيد لفكرة مثالية ارادها، وقدم (ميشيل كرشه) عمله بصيفة أخرى تعنى بالارتباط باللحظة الحسية ودون أية فكرة مسبقة ، وعن طريق الالوان .

وقد حقق قمة تعبيره الفني الانطباعي حين رسم لوحته (صيدنايا) ، التي تقدم هذه القرية الشهيرة، محاطة بهالة من الضوء والهواء ، وانعكست عبر الضباب – المشاهد ، وتداخلت الاشكال والالوان لتقدم جوا سحريا واسطوريا ولعب النور الدور الاساسي، ، وأضاف الهواء وقدم لنا مضمونه الخاص، جمال قرية وقدسيتها ، مستفيدا من كل مهارته الفنية ليؤثر على المشاهد .

وظل (ميشيل كرشه) يؤثر اللون على الخط، والتعبير عن اللحظة الحسية الآنية ، ولهذا المفهوم الفني العديد من المريدين من الفنانين ، الذين وجدو في (ميشيل كرشه) معبراً عن اتجاه جديد فني ، فأحاطوا به ، وهكذا كان تأثيره على حركة الرواد كبيرا فيما قدمه لهم ، وعبرت هذه التجارب الانطباعية عن النقيض لحركة التسجيليين والكلاسيكيين ، وقدمت طباقا لاطروحتهم الاولى .

زاره كبلان
١٩١١

لقد عبرت أعمال الفنان (زاره كبلان) في (حلب) عن نفس الدور الهام الذي لعبته أعمال (ميشيل كرشه) في (دمشق) ، اذ استفاد من (الانطباعية) وقدمها عبر اللون والحركة .

ولقد أعطى المشاهد التي رسمها حيوية عبر الخط المتحرك الذي قدمه ، ولخص الموضوع باللقطة الفنية السريعة ، وأضاف الالوان المائية ، فأعطى المفهوم الانطباعي الآني المعبر عن رؤية جديدة مناقضة لمن سبقه في المدارس الثانوية ، مقدما التسجيلية الدقيقة وحين انتقل الى دار المعلمين الابتدائية ، ليتابع الدراسة

من الفنانين من أمثال (منيب النقشبندي) ، الذي الح على الجانب التسجيلي في أعماله .

ورسم عدة لوحات تعتبر من الزاوية التاريخية من أقدم الاعمال الانطباعية ، ولعل أهمها (دور من حلب) التي يتجلى فيها أسلوبه بوضوح تام .

ولقد أشرف (زاره كبلان) على تدريس الفن ضمن اكاديمية خاصة انشئت في حلب باسم (اكاديمية

ساريان) ولعب دورا هاما في تنشئة جيل من الشباب، الذين أعطو االلون أهمية في التعبير تتجاوز الخط، ورسموا الطبيعة الجميلة ، وآمنوا بأن الفن هو لون جميل، وموضوع يختاره الفنان من المشاهد الطبيعية، فيضفي عليها جمالا خاصا .

عبد العزيز نشواتي
١٩١٢

تأثر الفنان (عبد العزيز نشواتي) بأعمال (عبد الوهاب ابو السعود) الذي كان يدرس التربية الفنية تأثر بالفنان . (ميشيل كرشه) وقدم التجارب الانطاعية .

ولقد ارتبطا برباط صداقة حميمة ، فأثر عليه (ميشيل كرشمه) ، وأصبح الموجه له في كل تجاربه، حتى استطاع ان ينال الجائزة الاولى للتصوير الزيتي في المعرض الرسمي .

ولعل أهم أعماله ، لوحته الشهيرة لوالده ، التي قدم العلاقات اللونية كمساحات جريئة ، وأعطى لوحته الذاتي في أعماق الشخصية المرسومة وكذلك لوحته الهامة هي التي رسمها لاستاذه (ميشيل كرشه) ، وعبر بالعلاقات اللونية عن شخصية الفنان ، داخلا أعماقه ، فجمع بين مفهومين للتصوير ، أحدهما انطباعي ملون ، والآخر دقيق تسجيلي ، وبين رؤية معمقة لرسم الوجوه الشخصية ، تعتمد التعبير عن أعماق هذه الشخصية ، .

أما أعماله الاخرى في الطبيعة ، فهي أكثر تحررا للتعبير باللون وحده عن الموضوع ، وفيها قدم انطباعيته الخاصة .



عبد العزيز نشواتي - أوراق الخريف



رشاد قصيباتي - طبيعة صامتة

رشاد قصيباتي
١٩١١

لقد استطاع الفنان (رشاد قصيباتي) أن يفوز بجائزتين في المعارض التي نظمت في المتحف الوطني بدمشق مابين (١٩٥٠ - ١٩٥١) ، فأصبح أحد الرواد الذين مثلوا مرحلة التحول في الموضوعات في فترة الاستقلال ، الاولى بعد الجلاء ، وكذلك اتجه الى (الطبيعة الصامتة) يرسمها ويقدم ما هو متميز ضمن هذا الموضوع .

ولقد تحدث الفنان (عبد الوهاب ابو السعود) عن هذا التحول حين نال (رشاد قصيباتي) الجائزة الاولى قائلا :

- [كيف تفوز لوحة (طبيعة صامتة) للجائزة الاولى ولاتفوز لوحة اخرى تصور موضوعا قوميا ، عن صلاح الدين] ؟

ولهذا ثار الفنان (ابو السعود) على لجنة التحكيم التي منحت الجائزة ولانها لم تأخذ الموضوع بعين الاعتبار .

وهكذا قدم لنا هذا التحول في المواضيع ، المرحلة الجديدة التي تلت الجلاء والتي بدأت تتجه الى جعل الموضوع لايتمتع بالاهمية الاولى لكي تكون اللوحة جديرة بالجوائز ، بل الاهمية ترجع للمعالجة ... مهما كان الموضوع .

لقد درس (رشاد قصيباتي) في ايطاليا ، وتاثر بتجارب الفن الايطالي الواقعية ، وحاول اعطاء اللون دورا لايقل أهمية عن الخط ، وظلت تجارية تدور في هذا المنحى الذي أعطاه شخصية خاصة ، ضمن تجارب الرواد .



شريف أورفلي - منظر من حماه

شريف اورفلي
١٩١٤

لقد أدخل (شريف اورفلي) الانطباعية الى مدينة (حماه) ، ولاول مرة ، اذ رسم مناظره الاولى ، وعبر عن مفهوم جديد يتجاوي من سبقه في هـذه المدينة ، مستفيدا من دراسته للفن في (القاهرة) وتأثره بأعلام الانطباعيين الملونين هناك .

وقدم اكثـر تجاربه الهامة عـن مدينة (حماه) ، وكشف عن ميل الى التسجيل ، وجمع بينـه وبـين التلوين ، ولهذا تتفاوت أعماله بين هذين الاتجاهين ، وتقدم المرحلة (الانتقالية) بـين تسجيلية دقيقـة ، وانطباعية ملونة ، وظلت تجاربه محافظة علـى هـذا المنحى في كل ما قدمه،يضاف اليها ايثار اللون الجريئة الحادة التي اخذها عن شمس المنطقة .

نصير شورى
١٩٢٠

لقـد وصلت (الانطباعية) الـى أقصى أشـكالها خصوصية وتعبيرا على يد الفنان (نصـير شورى) ، الذي قدم المفهوم الانطباعي في أجمل تجلياته ، وعبرعن فترة (الاستقلال الاولى) كل التعبير فيما قدمه مـن تجارب متميزة .

درس في (القاهرة) ، وعاد عام (١٩٤٦) ،وشارك في أول معرض نظم عام (١٩٤٧) في ثانوية البنين الاولى بدمشق ، أي بعد (الجلاء) مباشرة ، وكان قد تتلمذ على يد الفنان المصري (يوسف كامل) وتأثر به وحافظ على صلتـه العميقة بالانطباعية طيلـة فترة الاستقلال الاولى ، وأعطى الانطباعية روحا محلية خاصة ، هـي نتيجة لتفاعله مع الطبيعة الجميلة في (دمشق) ومـا حولها من قرى ، وما أضفاه على ألوانه من أحاسيس مرهفـة .

وكان (نصير شورى) على صلـة وثيقة بالفنـان (ميشل كرشه) ، ورسم معه عدة لوحات هامة أثنـاء جولاتهما المختلفة ، كما تأثر بالفنان الانطباعي (جورج خوري) الذي كان يدرس التربية الفنيـة في المدارس الثانوية ، ولعب دورا هاما في تأكيد التيـار الانطباعي ضمن الحركة الفنية .

لقـد اولـع (نصـير شورى) باللـون ، واعتبره الاساس في التعبير الفني ، ولهذا فاللوحة هي (انسجام لوني) قبل كل شيء ، وتنفذ بحساسية مرهفة ، وقد تطورت تجاربه الفنية من الصياغة التي تحترم الواقع والتي يلعب اللون فيها دورا هاما ، الى اللوحة الملونة ، والمعبرة باللون وحده ، وساعده على تحقيق هذا التعبير باللون ، طريقته في تمييع الالوان وتدريجها وفق قيمتها الضوئية التي تبدل اللون ، ثم حسب مفهوم الايقـاع ذي الفروق الضوئية المتدرجة .

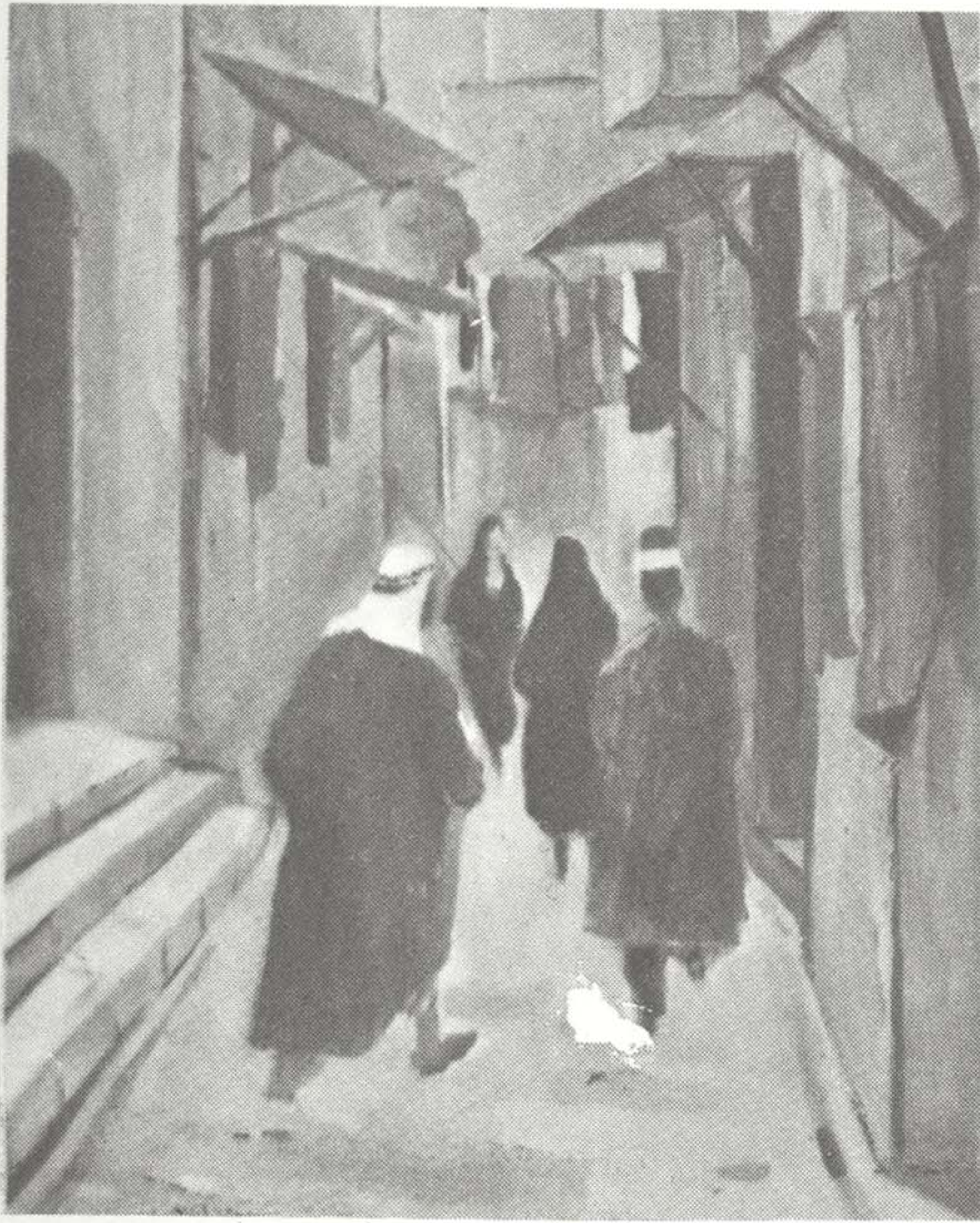
فاذا أعطى الفنان (ميشيل كرشه) مفهوما خاصا للانطباعية ينطلق من رسم الهواء مع المشهد ، وأحاط المنظر برداء شفاف ، والتي مثلت (فترة الانتداب) ، فقد عمد الفنان (نصير شورى) الى تطوير هذا المفهوم الانطباعي (بعد الاستقلال) ، ليرسم باللون متخليا عن التحديد الدقيق للاشكال ، فأصبح الشكل يبنى باللون نفسه ، وبدلا من الاعتماد على النور الخارجي المحدد للون ، اتجه الى تدرجات اللون وفق القيمة الضوئية له ليعكس الحركة ، ويقدم التناغمات .

وان لوحته الشهيرة (الخريف) تقدم هذا المفهوم تماما ، لاننا نرى لونا واحدا مسيطرا على اللوحة كلها ومتدرجا بشفافية ، وبنون تحديد الاشكال بالخطوط الدقيقة ، وهكذا قدم لنا (معنى الخريف) بدلا من رسم مشهد لخريف أو شجر اصفرت اوراقه ، أو تساقطت ، ولهذا اصبحت اللوحة تملك المضمون والعمق اللذين اعطاهما لها عبر حساسية مرهفة ، وقدرة على التعبير .

وهكذا نظم (نصير) الانطباعية ، وأعطاها مفهوما جديدا خاصا ، كما فعل (محمود جلال) حين نظم (التسجيلية) ، واعطاها المضمون (الكلاسيكي) ، ورسخ كل واحد منهما مفهوما متعارضا من حيث الاهداف والوسائل ، ومعبرا عن شيء واحد في النهاية، وهو الوصول الى اقصى ما يمكن أن يعطيه الاسلوب الذي اتبعه من نتائج متميزة ، وهكذا اوصل العمل الى التعبير عن (مضمون) ، معين ، يتجاوز الاشكال والمواضيع ، وقدم شخصية خاصة .

ولهذا اهميته الكبيرة لان (نصير شورى) قد ربط الانطباعية بالواقع وما يملكه من نور ، وما يحفل به من مشاهد ، وحقق الشيء الهام ، وهو اعطاء (الانطباعية الوافدة) المضمون المحلي ، فحقق أحد أهم أهداف الحركة الفنية ، وهو أن تضيف للوافد نكهة محلية خاصة ،فلا تبقي التجربة كما كانت ،وهكذا عبر عن فترة (الاستقلال الاولى) وعن أقصى ما تستطيع تجربة الرواد الانطباعيين تقديمه .

وقد أثرت هذه التجارب على جيل من الشباب الفنانين ، الذين تتلمذوا على يديه ، وكانوا يقصدونه في مرسمه ، ولعب دورا هاما كمدرس للفنون ، في المدارس الثانوية ، ودور المعلمين ، وكلية الفنون الجميلة وقدم ماهو خاص ضمن جيله ، وماهو مؤثر على فئة من المتذوقين ، وانتزع أكثر الجوائز مابين (١٩٥٠ - ١٩٥٥) معبرا عن ذوق مرحلة بأكملها ، ثم تخلى عن أسلوبه الانطباعي بعد ذلك مجددا ، ومتأثرا برياح التغيير التي أتت لتبدل الفن باتجاه الحداثة الفنية .



نصير شورى - دمشق

نوبار صباغ
١٩٢٠

لقد لفت الفنان (نوبار صباغ) الانظار اليه كملون متميز وكمولع بالطبيعة والجمال ، في نفس الفترة التي برز فيها (نصير شورى) ، وقدم عدة مشاهد من مدينة (حلب) ومن الريف ، تماثل ما قدمه (نصير شورى)، وكان يستخدم الالوان المائية بشفافية منذ البداية ، واعطى فيها روحا شاعرية ، وحين اتجه الى الالوان الزيتية عمو الى تمييعها ، لتعطي روح اللون المائي وشاعريته وشفافيته .

وقدم اللوحة التي ترسم باللون وحده،وخصوصا في تجاربه المتأخرة في فترة الاستقلال الاولى ، وتجاوز الصياغة التقليدية ليقدم اللغة الذاتية الملونة ، واقترب من التجريد في كثير من التجارب ، التجريد المشبع بالواقع ونكهته ، وتفرد في التعبير عن الواقع بحيوية وحركة .

ولم يدرس (نوبار صباغ) الفن دراسة اكاديمية بل اعتمد على حساسيته الخاصة ، وعلى عالمه الذاتي الفني الذي أعطى ماهو مشابه لما قدمه (نصير شورى)، معبرا عن مرحلة بأكملها ومخلصا للطبيعة والجمال في كل ما قدمه .

الواقعيـة
صبحي شعيب
١٩٠٩ - ١٩٧٤

لقد أتاحت فترة الدراسة في دار المعلمين بدمشق للفنان (صبحي شعيب) القادم من (حمص) ، فرصة الالتقاء مع (توفيق طارق) ليدرس في مرسمة لفترة بسيطة من الزمن ، وكذلك التعرف على (ميشيل كرشه) ، فأخذ الكثير عن الاخير ، وحين عاد الى (حمص) عمل مدرسا للتربية الفنية ورسم متأثرا بالفنان (كرشه) ، ثم اتجه الى أسلوب شخصي له طابعه الخاص .

ثم أصبح مديرا لمركز الفنون التشكيلية في (حمص) عند تأسيسه ، ولعب دورا هاما في تنشئة جيل من الفنانين الشباب ، في هذه المدينة ، وأسهم في تطوير قبول الناس للفن واتجاههم نحوه .

وعبرت أعماله عن (صيغة واقعية) ، لها خصوصيتها ضمن تجارب الرواد ، وذلك لانه ألح على ربط تجربته بموضوعات اجتماعية وسياسية ، وما قدمه من لوحات في فترة (الاستقلال الاولى) تعكس هذا بكل وضوح ، وخصوصا لوحة (الحطاب) و (العودة الى القرية) ، و (العميان الثلاثة) .

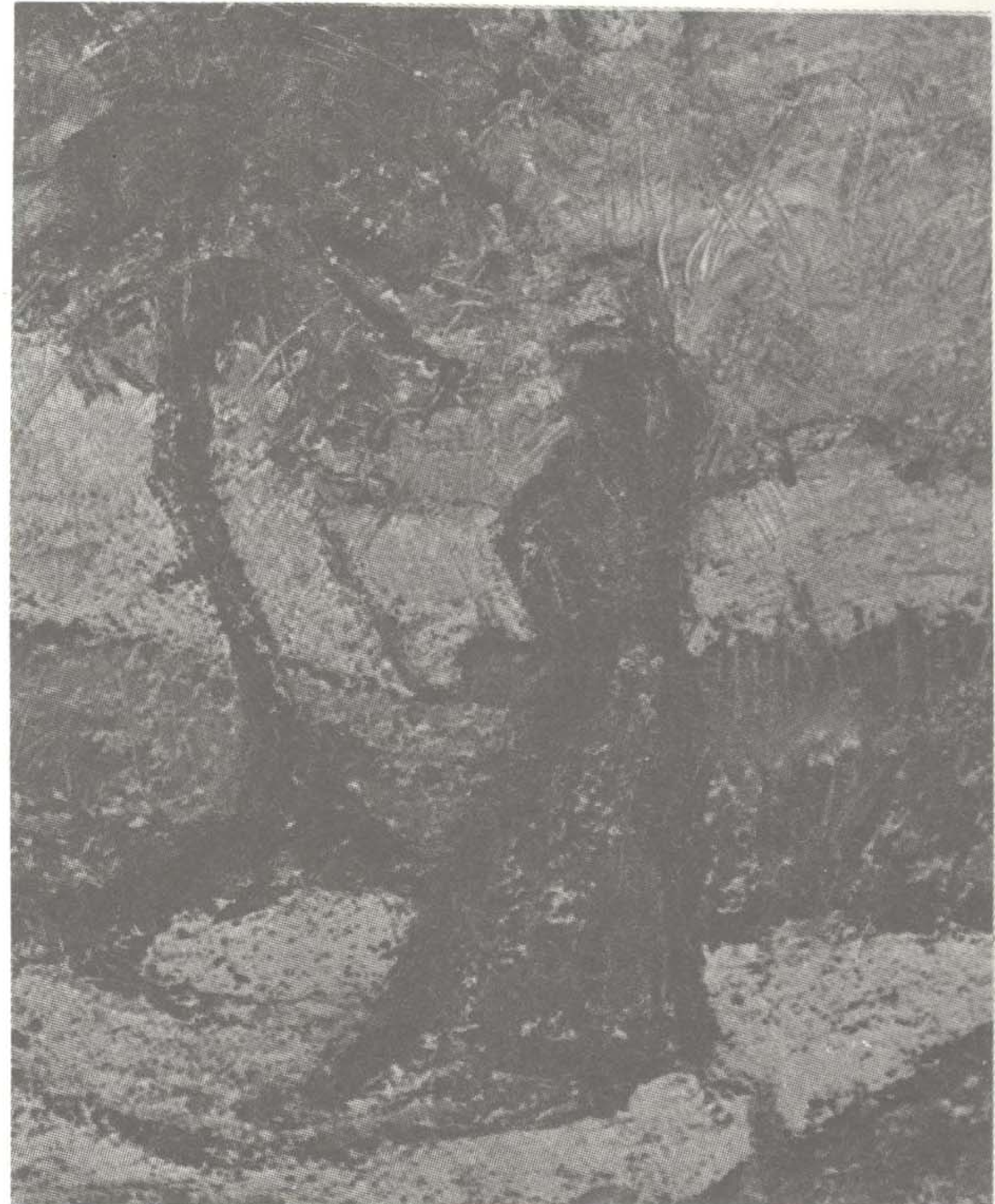
ولم يكن الفنان (صبحي شعيب) متمكنا من الرسم ، كما كانت عليه حال الرواد الآخرين ، لكنه كان قادرا على ربط موضوعاته بالاحداث السياسية الهامة التي كانت تمر ، ولهذا فهو يتجاوز كل الرواد في تقديم هذا الشكل المباشر من المضمون السياسي ، وكان يلجأ الى (الكاريكاتير) احيانا ليعبر عن طريقه عن هذا المضمون .

ووصلت بعض أعماله الى صياغة متطورة ، مما لم نعهده قبله ، وخصوصا لوحة (الحطاب) ، اذ صوره لنا وفق مفهوم اجتماعي جديد ، وعمد الى تضخيم اليدين ، وبالغ في هذا ليعطي (واقعية) بمفهوم خاص سابق لعصره ، وقد أدى هذا الى تعرضه لهجوم نقدي، لعدم قدرته على اقناع الناس بمفهوم التحوير الذي لجأ اليه لاعطاء المضمون ، وكانت (الواقعية) تعني المحاكاة تماما للشكل الخارجي ،ولهذا فقد ظلت تجربته رائدة ، ولم تكن مفهومة تماما من قبل كثيرين :

أما أعماله الاخرى مثل لوحة (العميان الثلاثة) فنرى بساطة التعبير عن الموضوع ، والارتباط بالحياة اليومية ، والتعلق بها ، واللجوء الى التعبير عن الجانب الانساني في عمله ، والذي يعبر عن (صبحي شعيب) تمام التعبير ، وهذا ينطبق على لوحته (العودة الى القرية) التي مثلت أيضا تجربة متميزة ، وانسانية .



نوبار صباغ - بستان الباشا



نوبار صباغ - من الريف



صبحي شعيب -



صبحي شعيب - طبيعة صامته

ناظم الجعفري
١٩١٨

لقد أولع الفنان (ناظم الجعفري) بالفن منذ نعومة اظفاره وكان ينال التقدير على ممارسته للرسم منذ البداية الاولى ، وقد تتلمذ على يد الفنان (جورج خوري) الذي كان مدرسا للتربية الفنية آنذاك ، وسافر الى (القاهرة) ليتابع الدراسة ، فالتحق بكلية الفنون الجميلة ، وحصل على الشهادة عام (١٩٤٧) .

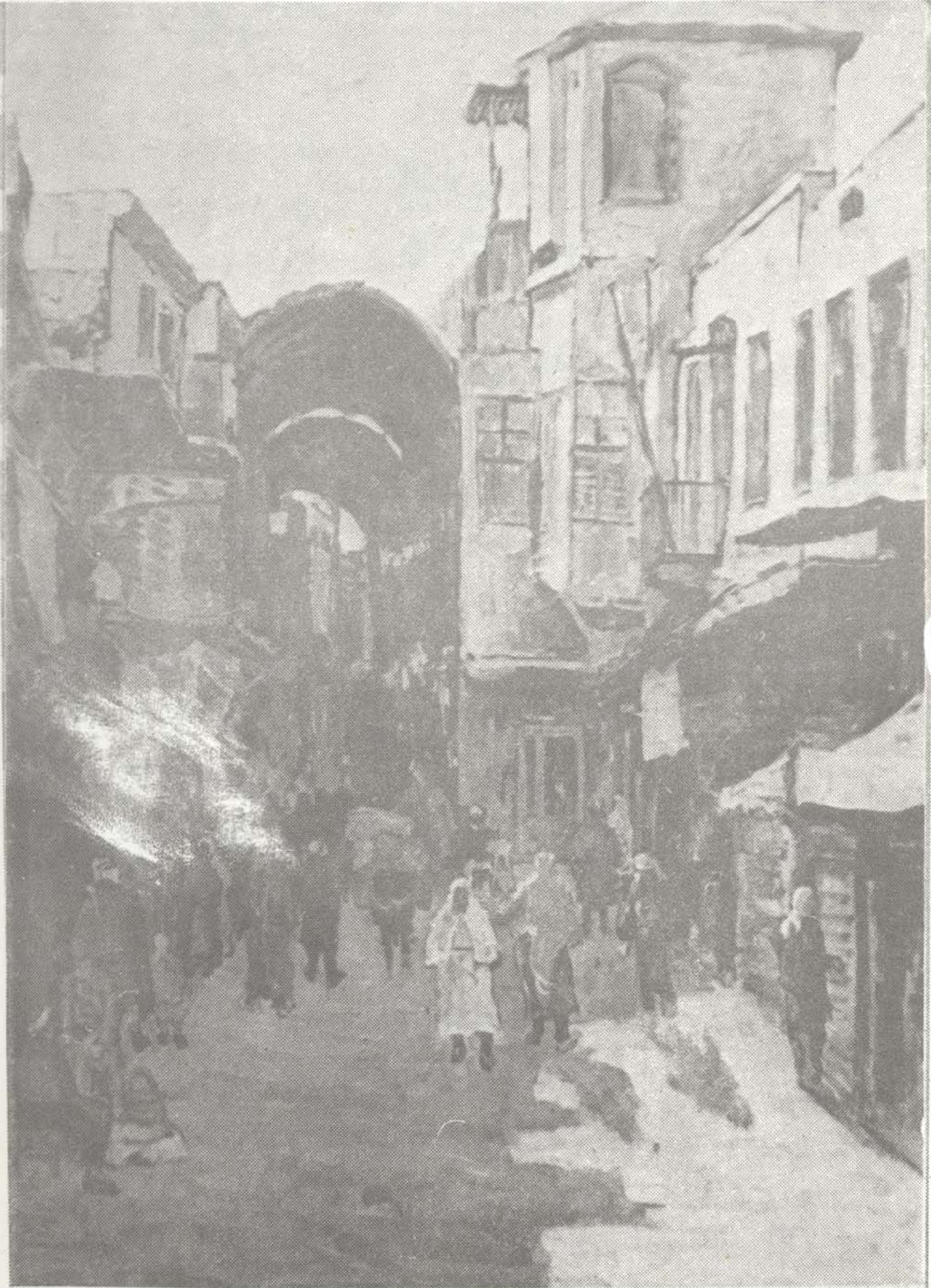
وعاد الى القطر بعد الجلاء مباشرة ، ليشارك في النشاط التشكيلي ، ويدرس الفن ، وقدم تجاربه الاولى التي كشفت عن اتجاه انطباعي واضح وعبر عن المرحلة تماما .

وقدم الاعمال التي كشفت عن حبه للتعبير باللون ، وتعلقه بالطبيعة ، والاحياء الشعبية القديمة ، واللوحات الشخصية ، ولجأ الى الرسوم التعليمية ليقدم الكثير **من اللوحات ، وأبدع في تسجيل معالم مدينة (دمشق)، وبلغت مجموعته التي رسمها للمدينة عدة آلاف .**

كما استخدم مادة (الباستيل) أو (الحوار الملون) في رسم الوجوه ، ونظم عدة معارض شخصية لهذه اللوحات ، وكان فيها مجليا .

ففي المرحلة الانطباعية الاولى التي قدمها في البداية ، وخصوصا في أعماله التي عرضها بعد عودته نرى (الانطباعية) ، ولعل لوحته (علينا أن نضاعف الانتاج) التي عرضت عام (١٩٤٧) تكتشف تأثيرات مرحلة الدراسة في (مصر) ، وتأثيرات الانطباعيين ، وخصوصا أعمال الفنان (يوسف كامل) ، ونحس بأهمية التعبير اللوني ، الذي يقدم الشفافية ، بحيث نحس بأنه كان يرسم باللون ، ويبني الشكل به .

اما في المرحلة التالية ، فقد عمد الى التدقيق على الملامح والتأكيد على الخطوط ، وعلاقات الظل والنور ، والمحاكاة الدقيقة ، وخصوصا في اللوحات الشخصية ، ورسوم الاحياء القديمة ، ويصل (ناظم الجعفري) الى المعنى العميق لموضوعه ، حين يرسم الموضوعات مثل لوحة (الفلاح ابن الارض) ، وهنا يولي عمل الانسان الكادح اهتمامه ، ويقدم مفهوم (الكادح) دون الحاح على تقديم شخص معين ، وهكذا يأخذ عمله مضمونا جديدا انسانيا ، معبرا عن الموضوع ، ويتفاعل مع رغبته العميقة للتعبير بحرية متفاعلا مع هذا الموضوع ، فيعطي أكثر لوحاته تحررا وتكامل .



ناظم الجعفري - دمشق القديمة .

ميلاد الشايب
١٩١٨

تجربة الفنان (ميلاد الشايب) غنية ، وهامة ضمن الرواد لقدرته العالية على الرسم والتعبير بالخطوط ، ولهذا فهو يملك المتانة المطلوبة من فنان واقعي ، والقدرة على استخدام اللون ، ليعطي تجربة فنيـة متميزة ، تتفاعل فيها قدرة التعبير بالخط مع اللون ، وتتوازنان.

وقد رسم عدة موضوعات نرى فيها هذا (التوازن)، وخصوصا لوحته (الراعي) ، التي قدمت لنا موضوعا حياتيا سجله بدقة وحساسية ، وقد وصل الى اقصى العمق في التعبير حين رسم لوحة (قروية) ، وقدم لنا الجمال الانساني العميق المعبر ، الـذي يجسد كـل الجماليات الفلاحية والتي تختلف عن الجمالية المألوفة، ونحس بأنه يعطي لهذه القروية كل القيم التي تجعلهـا خالـدة .

ولقد اتيحت للفنان (ميـلاد الشايب) فرصـة الدراسة في (اليونان) أولا ، ثم في (الاتحاد السوفياتي) فساعدتاه على صقل تجربته وتطويرها ، وعلى تقديم ماهو متميز .

وقد برع في ترميم (الايقونات) ، ورسم الايقونـة بأسلوب واقعي خاص له أهميته ضمن هذا الفن ، وله عدة أعمال موزعة على عدة كنائس في القطر .

عبد القادر نائب
١٩٢٨

لقد برز اسم الفنان (عبد القادر النائب) في فترة الاستقلال الاولى ، لما قدمه مـن موضوعات واقعية ، ولما اضفى على هذه الموضوعات من مسحة رومانتيكية، نتيجة لانه كان يعطي اللون بحرية وعفوية ، ويعجنـه مفضلا الالوان الترابية في التعبير ، وقد رسم العديـد من الوجوه التي أكـدت على أهمية المفهـوم التسجيلي للرسم عنده ، وقد تنوعت تجاربه بعد ذلـك ، لكـن أهمها تلك التي رسم فيها المناظر المختلفة التي اعطتـه حرية في التعبير وبعدا عن التدقيق في الملامح ، فأعطى أفضل تجاربه .

التعبيريـة
صـلاح الناشف
١٩١٤ - ١٩٧١

درس الفن في ايطاليا ، وكان من الفنانين الاوائـل الذين عادوا قبل الحرب من الدراسة ، ليشارك في أكثر الانشطة الفنية للرواد ، وقـد تميزت أعماله الاولـى بالواقعية ، ولكنه بـدأ يتجه الى الانطباعية ليمارسها لفتـرة زمنية قصيرة ، ويتأثر بعـد ذلـك بالاتجاهات الحديثة المختلفة ، تارة يعطي الهندسة دورا في أعماله، ومرة يؤكد على الحركة التي تقدمها الصياغة التعبيرية.

ولكن أهم مراحل تجربة الفنان (صلاح الناشف) هي التي تنتمي الـى الاتجاه التعبيري ، حـين عالـج الموضوعات المختلفة التي تتضمن الاشخاص، وخصوصا موضوعاته عن الحطابين ، والتي أعطى تصوير التعب والالم أهمية كبيرة ، وجدد في هذا المجال .

لكن ، التجارب الاكثر أهمية في تجربـة (صـلاح الناشف) هي التجارب التعبيرية التي عكس فيها الالم الذاتي الذي يعانيه من خلال موضوعاته عن (الاشجار)



عبد القادر النائب - مزار ستي حفيظة



صلاح الناشف - جذع شجرة



روبير ملكي - ابن بطوطة (١٩٧٨)

فأضفى على موضوعاته ما يحس به من مأساة ، وعكس (بداية التعبيرية) بمفهوم خاص به .

رابعا : السيريالية
روبير ملكي (١٩١٩)

لقد عرفت الحركة الفنية في سورية بعض التجارب السيريالية في مرحلة (الرواد) ، وهذه التجارب السيريالية لم تتجاوز المفهوم التسجيلي ، وذلك لان الفنان السيريالي يصور الحلم ويسجله كما يسجل الفنان الواقع ، ويستعين بالرموز الادبية والفلسفية .

ولعل أهم هؤلاء الفنانين الفنان (روبير ملكي) الذي ولد في الاسكندرية عام (١٩١٩) ، وجاء الى سورية عام (١٩٥٠) ليعض بعض تجاربه ، التي تأثرت بالحركة السيريالية في مصر العربية في تلك المرحلة .

من أهم لوحاته عن (الشتاء) ، والتي قدمها مع شروح مطولة لما ترمز اليه من المعاني المختلفة ، والتي تنحصر بوجود ثلج ونسوة عاريات ، يبحثن عن الدفء ، وطفل تعلق بأمه باحثا عن الامان ، وكان الشيء الاساسي في هذه التجارب هو جو الغرابة الذي يسيطر على الغرابة الذي يسيطر على العمل .

وفي لوحته (أماني) التي رسمها عام (١٩٥٢) قدم لنا التجربة السيريالية التي تحفل بالرموز الادبية ، وتمتزج الحقائق بالاحلام ، هناك امرأة وبيوت وصحن فاكهة ويد ، ويمكن تمييزها جميعا ضمن العمل .

وقد مر (روبير ملكي) بعد ذلك بمرحلة أكثر غموضا ، وبعدا عن الواقع ، وعما هو مألوف ، اذ تشابكت الخطوط في لوحاته ، ودخلت فيها الصياغات اللونية والحلزونية التي جعلت تمييز الاشخاص صعبا فيها .

ومن الواضح أن الرسوم أو الالوان قد لعبت دورا تسجيليا للفكرة المسبقة التي يملكها في ذهنه ، اذ جعل كل شكل يعبر عن فكرة ما والتي يرمز اليها بعناصر تشكيلية أو تجريدية ، وبالتالي لا وجود للوحة بدون رموز وأفكار فلسفية ونفسية وأدبية .

وان كلمات (روبير ملكي) تعطينا فكرة عن أسلوبه:

— « ان الفن ابداع ، معامرة عبر المساحات ، واشباع لرغبات كامنة ، وتكثيف للبعد الرابع ، ومناجاة للخالق بلغة الخط واللون والرمز ، الخط الذي يعبر وينقل رسالة ، واللون باثارته العنيفة ، وفوق كل هذا (الرمز) ، ذلك الجسر الذي ينقلنا الى المجهول ، والى اللانهائي والذي يمثل كل ظاهرة من ظواهر الحياة » .

ملحق بأسماء الفنانين التشكيليين المذكورين في البحث وأهم أعمالهم

آ ـ الرواد التسجيليون والواقعيون الكلاسيكيون

توفيق طارق دمشق (١٨٧٥ ـ ١٩٤٠) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، وعمل في الهندسة والطبوغرافيا (مسح الاراضي) .**

● **اتجاهه تسجيلي ، وله بعض التجارب الواقعية ذات المواضيع الكلاسيكية .**

● أهم أعماله :

١ ـ معركة حطين : (القصر الجمهوري بدمشق) .

٢ ـ أبو عبيد الله الصغير : (المتحف الوطني بدمشق) .

منيب النقشبندي (حلب ـ ١٨٩٠) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، وكان من رواد الفن في مدينة (حلب) .**

● **اتجاهه تسجيلي ، وله بعض التجارب الواقعية ذات المواضيع الكلاسيكية .**

● أهم أعماله :

١ ـ دخول الجيش العربي الى حلب (غير معروفة المكان) .

٢ ـ منظر (وزارة الثقافة ـ مديرية الفنون الجميلة) .

عبد الوهاب أبو السعود دمشق (١٨٩٧ ـ ١٩٥١) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، وعمل مدرسا للفنون في المدارس الثانوية .**

● **اتجاهه تسجيلي ، وله تجارب واقعية ذات مواضيع كلاسيكية .**

● أهم أعماله :

١ ـ طارق بن زياد (مجموعة خاصة) .

٢ ـ خالد بن الوليد يدخل القدس (مجموعة خاصة) .

سعيد تحسين (دمشق ١٩٠٤) :

● **درس الفن دراسة خاصة وتفرغ للفن .**

● **اتجاهه تسجيلي ، وله تجارب واقعية ذات مواضيع كلاسيكية .**

● أهم أعماله :

١ ـ معركة حطين (المتحف الوطني) .

٢ ـ اليرموك (القصر الجمهوري القديم) .

٣ ـ فتح الاندلس (القصر الجمهوري القديم) .

٤ ـ ذات السواري (القصر الجمهور القديم) .

خالد معاذ (دمشق ١٩٠٩) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، والاثار في المعهد الفرنسي للاثار في دمشق .**

● **اسلوبه تسجيلي ، واهتم بالازياء الشعبية والبيوت القديمة والاحياء .**

● أهم اعماله :

١ ـ من دمشق القديمة (وزارة الثقافة) .

٢ ـ الفارس العربي (مجموعة الفنان) .

رشاد مصطفى (دمشق ١٩١١) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، واهتم بالطبيعة والطبيعة الصامتة .**

● **اسلوبه تسجيلي بدقة فوتوغرافية .**

● أهم اعماله :

١ ـ وجه والده الفنان (مجموعة الفنان) .

٢ ـ معلولا (وزارة الثقافة) .

محمود جلال (١٩١١ ـ ١٩٧٥) :

● **درس الفن في ايطاليا ، وعمل مدرسا وموجها للتربية الفنية ، واستاذا في كلية الفنون الجميلة ، ووكيلا للكلية .**

● **اسلوبه تسجيلي وكلاسيكي يعتمد الصياغة البنائية المتينة .**

● أهم اعماله :

١ ـ صانعة اطباق القش (المتحف الوطني بدمشق) .

٢ ـ حاملة الجرة (المتحف الوطني بدمشق) .

٣ ـ ثم ماذا ؟ (وزارة الثقافة ـ مديرية الفنون الجميلة) .

أنور علي الأرناؤوط (دمشق ـ ١٩١١) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، وأسلوبه تسجيلي دقيق .**

● أهم أعماله :
١ ـ غوطة دمشق (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

زهير الصبان (دمشق ١٩١٢) :

● **درس الفن دراسة خاصة وفي مرسم توفيق طارق بدمشق .**
● **أسلوبه تسجيلي وواقعي متطور لونيا .**
● أهم أعماله :
١ ـ خيمة عرب (وزارة الثقافة ـ مديرية الفنون الجميلة) .

غالب سالم (حلب ١٩١٤) :

● **درس الفن في ايطاليا ، وعمل مدرسا للفنون ، واثر على جيل من الشباب في مدينة (حلب) .**
● **أسلوبه تسجيلي وواقعي .**
● أهم أعماله :
١ ـ دور من حلب (ملك شخصي للفنان) .

سهيل أحدب (حماه ١٩١٥ ـ ١٩٦٩) :

● **درس الفن في ايطاليا ، وعمل مدرسا للفنون في حماه وأثر على جيل من الفنانين الشباب في مدينة (حماه) .**
● **أسلوبه تسجيلي وواقعي .**
● أهم أعماله :
١ ـ منظر من حماه (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

خير الدين أيوبي (دمشق ١٩١٨) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، وعمل مدرسا للتربية الفنية في الثانويات .**
● **أسلوبه تسجيلي وواقعي .**
● أهم أعماله :
١ ـ بيت دمشقي (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

ب ـ الرواد الانطباعيون

ميشيل كرشه (١٩٠٠ ـ ١٩٧٣) :

● **درس الفن في باريس ، وتأثر بالانطباعية الفرنسية وأثر على جيل من الفنانين .**
● **عمل مدرسا للتربية الفنية في المدارس الثانوية حتى تقاعد .**
● أهم أعماله :

١ ـ قصر العظم بدمشق (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ شارع بغداد بدمشق (المتحف الوطني بدمشق) .

زاره كيلان (حلب ١٩١١) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، ودرس الهندسة المعمارية وعلم في حلب واثر على جيل من الشباب .**
● أهم أعماله :
١ ـ دور من حلب (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

عبد العزيز نشواتي (دمشق ١٩١٢) :

● **درس الفن دراسة خاصة متاثرا بالفنانين الرواد من امثال (عبد الوهاب ابو السعود) و (ميشيل كرشه) .**

● **درس التربية الفنية في المدارس الثانوية حتى تقاعد .**
● أهم أعماله :
١ ـ لوحة والده (ملك شخصي) .
٢ ـ لوحة ميشيل كرشه (ملك شخصي) .

رشاد قصيباتي (دمشق ـ ١٩١١) :

● **درس الفن في (روما) .**
● **درس التربية الفنية في المدارس الثانوية بدمشق حتى تقاعد .**
● أهم أعماله :
١ ـ زهور (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ طبيعة صامتة (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

شريف اورفلي (حماه ـ ١٩١٤) :

● **درس الفن في القاهرة ،وتأثر بالانطباعية .**

● **درس التربية الفنية في المدارس الثانوية .**
● أهم أعماله :
١ ـ في المسجد (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
٢ ـ النواعير في حماه (ملك شخصي) .

نصير شورى (دمشق ـ ١٩٢٠) :

● **درس الفن في القاهرة ، وتأثر بالانطباعية في تجارب الفنانين المصريين وجعل الانطباعية محلية لونا ، وغلب عليه التجريد فيما بعد ، وعاد الى التشخيص بصياغة مركبة مبتكرة .**
● **عمل مدرسا للتربية الفنية ، واستاذا في كلية الفنون الجميلة ووكيلا للكلية واثر على جيل كبير من الفنانين الانطباعيين .**
● أهم أعماله :
١ ـ منظر ـ من المرحلة الانطباعية (المتحف الوطني بدمشق) .
٣ ـ تكوين ـ من المرحلة التجريدية (المحتف الوطني بدمشق) .
٣ ـ انسجام بالاصفر (المتحف الوطني بدمشق) .
● **وقد مثل بلاده في اكثر من معرض هام ، واعماله موزعة عند عديد من الجهات الرسمية والخاصة .**

نوبار صباغ (حلب ١٩٢٠) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، وابدع في المائيات والطبيعة .**
● أهم أعماله :
١ ـ حديقة السبيل في حلب (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
ملاحظة : هاجر الفنان الى كندا وهو يعمل الآن هناك .

ج ـ الواقعية

صبحي شعيب : حمص (١٩٠٩ ـ ١٩٧٤) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، وأثر على جيل من الفنانين الشباب في حمص .**
● **اسلوبه واقعي بنكهة خاصة ، بسيطة ومعبرة.**
● أهم أعماله :
١ ـ العميان الثلاثة (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ العودة الى القرية (المتحف الوطني بدمشق) .
٣ ـ الحطاب (المتحف الوطني بدمشق) .

ناظم الجعفري (دمشق ـ ١٩١٨) :

● **درس الفن في القاهرة ، وتأثر باعمال الفنانين الانطباعيين والواقعيين في مصر .**
● **اسلوبه واقعي دقيق ، وقد سجل العديد من الرسوم عن (مدينة دمشق) وله تجارب فنية متعددة المواضيع والاشكال .**
● أهم أعماله :
١ ـ سوق من دمشق(المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ قرية (المتحف الوطني بدمشق) .

ميلاد الشايب (دمشق ـ ١٩١٨) :

● **درس الفن دراسة خاصة ثم في موسكو (الاتحاد السوفياتي) .**
● **اسلوبه واقعي دقيق ، وله عدة تجارب هامة لوجوه ومناظر .**
١ ـ معلولا (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
● أهم أعماله :
٢ ـ قروية (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

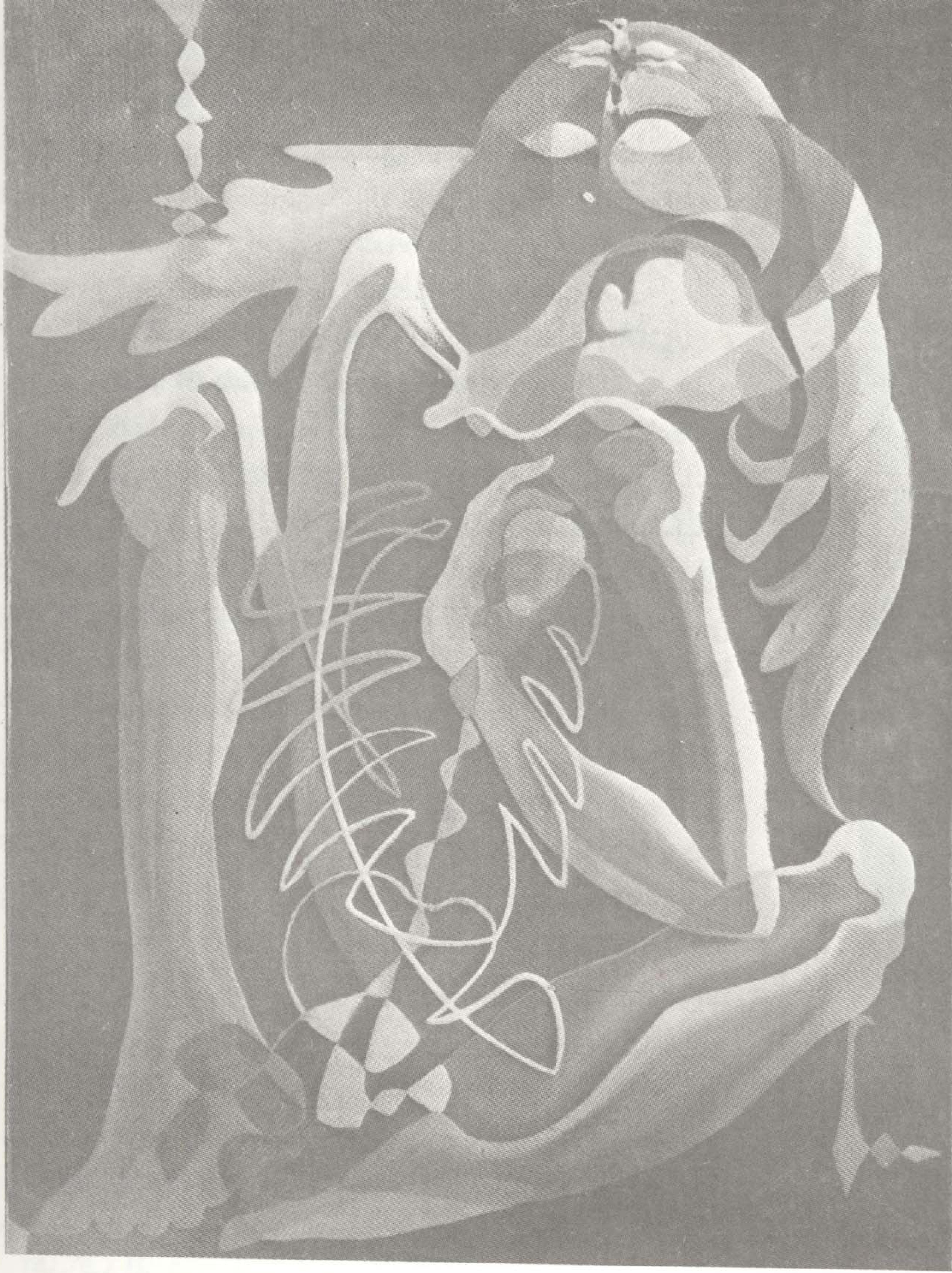
عبد القادر النائب (أريحا ـ ١٩٢٨) :

● **درس الفن دراسة خاصة ومن ثم في (بيروت) و (روما) .**
● **عمل كفنان متفرغ لرسم الوجوه والاشخاص .**
● أهم أعماله :
١ ـ وجه فتاة (المتحف الوطني) .
٢ ـ صلاة (وزارة الثقافة) .

د ـ السيريالية

روبير ملكي (الاسكندرية ـ ١٩١٩) :

● **درس الفن دراسة خاصة ، وعمل محاميا .**
● **له عدة تجارب سيريالية رمزية لها مفهومها الخاص .**
● أهم أعماله :
١ ـ أماني (ملك شخصي) .



أدهم اسماعيل - نهاية جسد (١٩٦٣)

جيل الحداثة الفنية في سورية

لقد بدأت [الاتجاهات الفنية الحديثة] في القطر العربي السوري بالانتشار منذ عام (١٩٥٦) واخذت هذه الاتجاهات بزمام المبادهة منذ هذا التاريخ ، متمردة على الاتجاهات التقليديـة للرواد ، فدخلت الحركة الفنية مرحلة جديدة هـي (مرحلة الحداثة الفنية) التي مثلت قمةالتمرد على كل ما هو تقليدي في التعبير الفني ، وبشرت بولادة جيل جديد من الفنانين هو (الجيل الثاني) الذي أخذ على عاتقه التجديد ، وشق الطريق أمام التيارات الفنية الحديثة علىاختلاف انماطها .

وكان عام (٩١٥٦) عامـا حاسما وفاصلا بـين مرحلتين ، اذ حدث (العدوان الثلاثي) على (مصر) فيه ، وعاشت الامة العربية ، بعد هذا العدوان ، جملة من التحولات ارتبطت بالمد القومي العربي ، الذي هيأ لتحولات سياسية هامة في المنطقة العربية ، ولمخاض جديد شامل لكل ميادين للحياة الفكرية والفنية .

وهكذا وجد الفنان التشكيلي نفسه أمام جملة من التحولات الهامة والمتغيرات السياسية ، التي فرضت نفسها على الحياة العربية ، وكان لابد له من التعبير عنها على صورة مـا ، لعدم امكانه تجاهلها :، وهكذا سعى الى تبديـل أساليب التعبير الفني السائـدة والتقليدية ، ليساعده ذلك على تقديم بعض الموضوعات المرحلية الملحة ، في تجارب تحمل الطابع القومي العربي، وتختلف عن الاعمال الفنية التي قدمها الفنانون فـي الماضي ، وهكذا بدأت عملية تمرد شاملة لكل وسائل التعبير والموضوعات والمضامين السائدة التي عبرت عن بداية تكون مرحلة جديدة فنية لها أسسها التشكيلية والفنية والجماليـة ، ومواضيعها المختلفة ، والتـي عبرت عن [المرحلة الحديثة] .

ولعبت الظروف السياسية السائدة دورا هاما في تجديد وسائل التعبير الفني ، حين مهدت المناخ ... لقدوم (الفن الحديث) المعبر عن مرحلة تمرد على المرحلة الماضية ، وعن تفاعل الفنان مع شروط جديدة من المتغيرات السياسية والايديولوجية ، والتي جعلته يبحث عن فن أصيل ومعاصر في نفس الوقت وعن وسائل حديثة تمكنه من تحقيق هذه الاصالة .

او اكتشف الفنان اهمية (تراثه العربي الفني) ، ودور هذا التراث في تحقيق الاصالة ، والتعبير عن الفكر القومي العربي السائد ، وعن اهمية المواجهة الحاسمة للفن التقليدي الغربي ، وبالاعتماد على التراث العربي والمحلي ، وما يحفل به من عناصر تشكيلية وتجريدية قادرة على التعبير عن الواقع المعاصر العربي.

وساعده على تحقيق هدفه هذا ما اكتشفه من تجارب فنية أوربية لجأت الى تراثه العربي ، ليساعدها على تجديد نفسها ، والتمرد على الفن التقليدي الموروث من (اليونان) و (عصر النهضة الاوربي) ، وتعرف على تجارب الفنانين المعاصرين الهامين الذين استفادوا من (التراث العربي) ليجددوا وسائلهم الفنية ، من أمثال (ماتيس) و (بول كليه) و (بيكاسو) و (فان غوغ) ... وأدرك أن العودة الى الجذور الفنية العربية ستساعده على تحقيق الاصالة والحداثة معا ، ولسوف تمكنه من التعبير عن الواقع بشكل فني حديث ومعبر .

وتجدد الفن التشكيلي تحت تأثير هذه العوامل كلها ، وفي مقدمتها احياء التراث العربي التشكيلي ، وربطه بالواقع المعاصر ، وايجاد اللغة التشكيلية المعاصرة القادرة على استيعاب كل طموحاته ، وعن كل أهداف المرحلة التي كانت غنية بالاحداث السياسية ، والتحديات القومية ، والتي بدأت من المواجهة مع الاستيطان الصهيوني والامبريالية ، والتي اشعرته بأن عليه أن يجد الوسيلة الفنية المعبرة عن الوجود العربي الواحد والتاريخي ، والقادر على المواجهة والتحدي .

وكانت بداية دخول الفن في مرحلة الحداثة والتعريب التي شملت الاساليب والموضوعات ، والتي فتحت الطريق أمام الاشكال الفنية الحديثة على اختلاف أنماطها ، وما تحفل به هذه الاتجاهات من تنوع ، وما تملكه من اساليب .

وقد جنت الحركة الفوائد الكثيرة من هذا الانفتاح على التراث المحلي ، وما يملكه من اشكال ، وعلى التراث العالمي وما يحفل به من صيغ فنية ، وكان الواقع هو الاساس في قبول الاشكال والصيغ الموروثة او الوافدة، وفي الحكم على مدى ملاءمتها، واستمراريتها.

وقد استطاعت الحركة الفنية أن تكتسب الغنى في الاشكال نتيجة لتنوع المصادر وتفاعلها ، وتتوصل الى ما هو مبتكر من الصياغات التي أبدعها الفنان الاصيل الذي سعى الى تحقيق وجود شخصي ضمن المرحلة وأعطى ما أخذه وجودا له استقلاله عن المصادر، فاكسب الحركة القدرة على مجاراة العصر ، وما فيه من تجارب ، واعطاها القوة والمتانة ، التي كانت نتيجة لتفاعل الفن مع الواقع، والتعبير عن المرحلة، واكتشاف اهمية الخلق الفني ، الذي هو ثمرة مخاض وتفاعل بين عناصر عدة يدمجها الفنان ، وهكذا تكونت الشخصات الفنية وأخذت دورها القيادي في الحركة .



نعيم اسماعيل - على الدرج - ١٩٦٤

وأسهمت عودة الفنانين من الدراسة خارج القطر في كليات الفنون الجميلة ، في عملية اغناء التجارب بالاشكال والمصادر ، التي بدأت بالتفاعل مع الواقع ، ومع الموروث في الاتجاهات ، والعناصر ، وتمخض عن بداية تبلور شخصية فنية محلية ، تملك مقوماتها الخاصة ، وتتوزع ضمن تيارات لها حكورها المميز وطابعها المؤثر .

وشهدت الحركة توسعا كبيرا في عدد الفنانين العاملين ، وتطورت المعارض الفنية ، وازداد عددها ، وتبدل المستوى الفني لما يعرض ، وتطورت (الرعاية الفنية) وارتبطت باجهزة حكومية تتولى الاشراف على



فاتح المدرس - أم وطفليها (١٩٦٣)

المعارض وتنفق عليها ، والاقتناء من الفنانين ، وتشرف على صالات العروض الفنية ، وعرفت الحركة اهم مراحلها من الناحية التنظيمية ، حين وفرت الدولة على الفنان جهدا كان يصرفه على هذه الامور التنظيمية.

اذ تأسست (وزارة الثقافة) ، في فترة الوحدة بين (مصر) و (سورية) عام (١٩٥٩) ، وتولت (مديرية الفنون الجميلة) وهي احدى مديرياتها الاشراف على المعارض المحلية والعربية والعالمية ، واعطى هذا النظام للحركة طابعا جديدا ، وقامت بانشاء مراكز الفنون التشكيلية عام (١٩٦٠) ، وهي اماكن لتعليم الهواة ، وانشئت (كلية الفنون الجميلة) عام (١٩٦١) ، وكانت في البداية عبارة عن معهد عال تابع لوزارة التربية ، ثم الحقت بالجامعة فيما بعد ، واصبحت تمنح الشهادة العليا في الفنون الجميلة في عدة اختصاصات .

وتولت (المراكز الثقافية) التي بدأت بالانتشار في القطر تنظيم المعارض ، وحلت محل الجمعيات والاندية ، وتم انشاء معرضين تشكيليين في العام الواحد (ربيع و خريف) ، منذ عام (١٩٥٩) وتولت (مديرية الفنون الجميلة) تنظيمهما كل عام ، ونقل (معرض الربيع) الى حلب عام (١٩٦٣) .

فاستقطبت هذه التنظيمات الحركة الفنية كلها ، ومثلت الاطار التنظيمي الذي احتوى كل الفعاليات الفنية ، وتفرغ الفنان للانتاج الفني ، تاركا الامور التنظيمية لجهات رسمية مسؤولة .

وظهرت صالات العروض الفنية الخاصة ، في هذه المرحلة اذ ظهرت [صالة الفن الحديث العالمي] عام (١٩٦١) واستقطبت الصالة التجارب الفنية الشابة ، واسهمت مع غيرها من الصالات في تسويق النتاج الفني ، وفتحت الباب أمام وسائل جديدة للتسويق ، وتوسع الاقتناء من المعارض من الجهات الرسمية والافراد ، وتمكن بعض الفنانين من تسويق انتاجهم الفني كله ، وعرفنا اللوحات التي تباع قبل رسمها ، والمعارض التي تفتح وهي مبيعة كلها .

وهكذا كسر الفن طوق العزلة في جانب معين ، ووصل الى اقناع بعض فئات المجتمع القادرة على الشراء ، ونمت التجارب الفنية القادرة على التجاوب مع أذواق المشترين ، مما لم تعرفه الحركة قبل ذلك لان الفن كان هواية بلا تسويق أو رعاية حقيقيين في (مرحلة الرواد) .

وشهدت المرحلة تطورا كبيرا في (النقد الفني) الذي كان انطباعيا في مرحلة (الرواد) ، يكتبه الادباء ، فأصبح يملك الاتجاهات النقدية المختلفة التي برزت في وسائل الاعلام ، ومقدمات ادلة المعارض المختلفة ، وأفردت الصحف عدة صفحات كاملة لحديث المعارض ، والفن المحلي والعالمي ، وظهرت أولى محاولات لكتابة دراسات نقدية تتجاوز الشكل الانطباعي الاولي .

وترافق (النقد) مع ازدهار المعارض ، وتعدد الاتجاهات الفنية والتيارات ، وظهور الصراعات المختلفة بين هذه الاتجاهات ، وشهدنا مرحلة من الجدل حول قضايا عديدة شغلت الكتاب والفنانين ولعل أهمها (الالتزام) و (التجريد) و (التراث) و (المعاصرة) وغيرها من الموضوعات التي أثارت الاشكالات العديدة حول التيارات الحديثة ، التي انتشرت بين الفنانين الشباب ، ومهدت لظهور (التجريد) .

واذا أردنا ان نحدد الاتجاهات الفنية الهامة التي برزت في هذه المرحلة ، والتي حملت لواء التجديد وعبرت عن الحداثة التي رفضت التقليدي ، فنستطيع أن نحددها وفق ما يلي :

أولا : الاتجاهات العربية الحديثة :

وهي اتجاهات فنية ربطت التعبير الفني بالتراث العربي وعبرت عن أهم الموضوعات السياسية والاجتماعية الراهنة عبر هذا التراث ، واستفادت من التيارات العالمية وأغنت بحوثها في هذا المجال ، لتقدم



لؤي كيالي - في المحطة (١٩٦١)

فنا يملك جذوره المحلية والقومية ،وعلى ارتباط بقضايا الساعة الراهنة ، وتعددت الصيغ التي لجأ اليها الفنانون لتقديم هذه الاتجاهات وتبلورت ضمن عدة تجارب .

ثانيا : الاتجاهات الاجتماعية والسياسية :

وهي اتجاهات ربطت التعبير الفني بالموضوعات الملحة السياسية ، وقد أعطت الاولوية للموضوع ، وتأثرت بشتى التيارات العالمية والمحلية .

ثالثا : الاتجاهات التعبيرية الذاتية :

وهي اتجاهات ربطت الفن بالعوالم الذاتية للفنان، وبالمفاهيم التعبيرية التي تؤكد على أهمية الترابط بين الفنان ولوحته ، وتوسع التعبير الفني ليشمل العوالم الداخلية والذاتية ، وما تحفل به من رؤى ، واستعار الفنان عدة عناصر من تراثه المحلي ، ليتمكن من التعبير عن هذه الجوانب ، ويغني هذا الجانب .

رابعا : الاتجاهات التجريدية :

وهي اتجاهات قدمت لنا اللوحة المنظمة،المتماسكة في تكويناتها وعلاقاتها التشكيلية ،والتي اختلفت بين جوانب تعبيرية او هندسية ، وقد انطلقت من (الخط) و (الكتابة العربية)،وتأثرت بشتى التيارات التجريدية الهندسية والشكلية .

ولسوف نقدم اهم الفنانين الذي مثلوا هذه الاتجاهات الفنية ، والذي يرجع اليهم الفضل الاكبر في تطور الحركة الفنية في القطر العربي السوري نحو الاساليب الحديثة وما تقدمه من صيغ واشكال فنية جديدة .



أدهم اسماعيل - عارية (١٩٦٣)

أولا ـ الاتجاه العربي الحديث

ادهـم اسماعيل (١٩٢٣ ـ ١٩٦٣)

ولد الفنان (أدهم اسماعيل) عام (١٩٢٣) في انطاكية (لواء الاسكندرونة) ، ونزح الى سورية بعد الحاقه بتركيا ، وأقام في (دمشق) وحمل معه موهبة فنية مبكرة من جهة ، وتعلقا بالعروبة التي حمل لواءها جيل من الشباب اللوائيين .

رسم عدة لوحات تتميز بطابعها الوحشي أو التعبيري ، وعكس عالما مأساويا ورومانتيكيا ، قبل أن يقدم لنا أعماله التي ارتبطت بنكبة فلسطين عام (١٩٤٨) ، ولعل أهمها لوحة (عائلة مشردة في شارع) وصور فيها وضع اللاجئين في تلك الفترة ، وقد ربط منذ البداية بين الموضوع الانساني والاجتماعي .

ومنذ عام (١٩٥٠) ، و (أدهم اسماعيل) يسعى لاكتشاف لغة فنية حديثة بروح عربية ، ويستفيد من التراث العربي لتقديمها ، واكتشف بعد بحوث وتجارب عديدة أهمية (الخط العربي اللا متناهي) أو (الارابسك) الذي وجده في الفن العربي ، واعتمد عليه في بناء لوحته الحديثة ، وفي عام (١٩٥١) رسم لوحته الهامة (الحمال) التي تعتبر نقطة تحول هامة في تاريخ التصوير الزيتي في سورية .

واللوحة تصور الانسان الكادح الذي يحمل أثقاله على كتفيه ، ويصعد درجا من أجساد البشر ، وقد لجأ الى العناصر التشكيلية المستوحاة من التراث التقليدي العربي ، ليقدم موضوعا انسانيا ودراميا .

ولوحة (الحمال) غنية بايحاءاتها المختلفة ، لان الانسان فيها يعيش في دراما مأساوية حادة ، فهو يحمل أثقاله ومتاعبه المختلفة ، ويسير صاعدا على درج من البشر ، وتجلت في لوحته المفاهيم الجديدة والعميقة التي أعطاها للموضوع ، انها دراما الانسان الذي يحمل أثقاله على ظهره ، وعليه أن يوصل هذا الحمل ، صاعدا على جثث الناس ، وفي هـذه القضية تكمن مشكلة الانسان الذي اختار الصعود الى القمة .

وهو لهذا لا يقف عند حدود تسجيل الموضوع المحلي ، ولكنه أعطاه عمقا حين وضع الانسان أمام حالة درامية ، هي نتيجة لموقف اختيار صعب ، وحالة من الصراع يتنازعه ، ويجعله في أصعب مراحل الاختيار المصيري .

ولعل اهمية المعالجة للموضوع ، ترجع الى أن (ادهم) قد جعل الصياغة حديثة الاسلوب ، وعن طريق عناصر عربية تصويرية ، وهكذا تجاوز التجارب السابقة له حين رسم اللوحة بخط لا متناه ، وحجز المساحات الملونة عن طريق هذا الخط ، وهكذا تقاربت الابعاد الثلاثة المألوفة في اللوحات التقليدية ، وقد ساعدته حركة الخط والمساحات الملونة ، على اعطاء البعد الثالث كسطح لا كمنظور خطي ، وهكذا دمج الازمنة المختلفة في مكان واحد ، ولم يهتم بوحدتها ، وهكذا تجلت في عمله مفاهيم الحداثة الفنية كلها ، وعبر عن موضوع انساني ودرامي ، فحقق عمله تجاوزا ، وتأليفا جديدا يمثل ثورة في مرحلية .

وسافر (أدهم) الى ايطاليا في بعثة دراسية (١٩٥٢ ـ ١٩٥٦) ، وتعرف على أعلام الفن العالمي ، وخصوصا من استفاد من التراث العربي ، مثل (بول كليه) و (ماتيس) و (سيفيريني) وأعلام المستقبليية الايطالية ، وكانت تلك بداية مرحلة جديدة في انتاجه الفني .

اذ أتاحت له دراسة أكاديمية وثقافة فنية ، لكنها لم تبدل شيئا من آرائه الفنية ، ولا من أسلوبه الفني الحديث والمبتكر ، بروح عربية خالصة ، وبرؤية جديدة ؟

ولعل اهم تجاربه بعد عودته من الدراسة لوحة (الفارس العربي) التي رسمها عام (١٩٥٦) ، وقدم فيها فارسا يحمل رمحه ، ممتطيا جواده ، منطلقا الى آفاق جديدة ، والتجربة تحمل مضمونا جديدا ، لانها تصور الموضوع القومي في لوحة فنية حديثة ، وبأسلوب خاص ، وعلى ارتباط بالمرحلة التي مرت بالامة العربية عام (١٩٥٦) .

لقد اراد (أدهم اسماعيل) التعبير عن انطلاقة الامة العربية الراهنة ، واستعان بالخط اللامتناهي ، وبالمساحات اللونية التي يحجزها الخط ، ويضيف الى ذلك مفهوما جديدا ، هو مفهوم الحركة تلك الحركة الضرورية لمثل هذا الموضوع ، واستعان بتجارب الفنانين المستقبليين ، كدلالة على حركته ، وقدم لنا الزمن المتبدل عبر تجسيد مكاني له ، وأوحى للمشاهد بالانطلاقة ، وأعطى (الأرابسك) عبر الحركة ، كما اعطاها في البداية عبر الخط والمساحة .

وهكذا تمكن من أن يستعين بالتراث العربي ، الذي كان يقدم لنا دوما الحركة اللامتناهية ، ولكنه وظف هذه الحركة لخدمة (مضمون) جديد وموضوع قومي له ارتباطه بالمرحلة ، وحول الزخرفة الى تصوير حديث بمفاهيم فنية معاصرة .

وفي هذه المرحلة الهامة ، قدم لنا عدة موضوعات ، وتجارب غنية بما تقدمه من موضوعات ومضامين ،



أدهم اسماعيل ـ زهرة . ١٩٦٣

لأنه كان قادرا على استيحاء القضايا الملحة ، وتصويرها بصياغته الخاصة ، وهكذا رسم لوحته الشهيرة (الطائر يفك قيده) ، وهي تعكس أيضا المرحلة لما يحمله هذا الرمز من ايحاءات ، ورسم (المظلي الميت) و (بور سعيد) و (الثائر المطارد) و (زلازل أغادير) ، وغيرها من الاعمال الهامة التي تكشف عن مدى تفاعله مع أحداث تلك المرحلة .

ويمكننا تحليل احدى لوحاته الهامة وهي لوحة (وراء القضبان) ، لاعطاء فكرة عن مدى غنى موضوعاته ، وعمقها ورغبته في تقديم (مضمون انساني) ، في كل عمل من أعماله ، ليعطي العمل عمقا .

لقد أراد أن يعبر عن (ثورة الجزائر) التي ألهبت المشاعر في تلك الفترة ، فاختار تصوير (الجزائر) بفتاة حسناء وضعت خلف قضبان السجن ، وظهر سجانها بجانبها ، وقد عبر عن مفهوم جديد كليا ويختلف عن كل ما رسم حول هذا الموضوع الهام .

أراد (أدهم اسماعيل) التعبير عن حرية الجزائر في سجنها ، اذ يلوح الصفاء في عينيها ، وعبر عن التصميم على الوصول الى الحرية ، وهكذا أصبح التصميم يكشف عن ارادة لا تقهر ، وساعدته الخطوط



أدهم اسماعيل - رمانة (١٩٦٣)

اللينة التي رسم بها على التعبير ، وكذلك لون العينين الازرق المتلىء بالامل ، وظهر السجان غاضبا مكفهرا ، وقد رسم بخطوط حادة قاسية ، كأنه أكثر قيدا منها.

ونحس بقدرته على تقديم التكوين المدروس الذي يلائم الموضوع ، وساعدته قضبان السجن على ايجاد هذا التكوين ، واكتشف ان (الخط اللامتناهي) يمكن أن يتحرك بلين وجمال وبقسوة وحدة ، ليعبر عن كل الانفعالات ، ويقدم لنا الصراع الدرامي الذي كان (أدهم) لا يتخلى عنه أبدا في أي عمل له .

ولم تتوقف تجاربه عند هذه الحدود ، بل تعمق (أدهم) في بحوثه الفنية ، ورسم مئات اللوحات المختلفة ، التي عالجت شتى الموضوعات ، والتي أوصلته الى مرحلة من البساطة والصفاء في عام (١٩٦٣) ، حين عبر بلغته الفنية المبتكرة عن كل الموضوعات مهما اختلفت ، حتى ولو كانت عبارة عن (منظر) أو (طبيعة) أو (وجه) ، وعبر عن (الأرابسك) في كل صياغة قدمها ، وتوصل الى أن التدرج يمكن أن يكون بالخط ليعطي لا نهائية ، وكذلك بالمساحة ، أو بالتكرار ، أو باللون ، اذا تدرج هذا اللون وانتقلنا من درجة ضوئية لأخرى فيه ، أو من لون لآخر عبر دائرة الالوان .

وهكذا تحول كل شيء عنده الى أرابسك والى حركة لا نهائية ، تعكس رؤيته الفنية لكل الاشياء التي رآها حوله .

نعيم اسماعيل
١٩٣٠ – ١٩٧٩

لقد اكتشف (نعيم اسماعيل) لغته الفنية الحديثة العربية في صياغتها وروحها ، والقادرة على التعبير عن كل الموضوعات ، وقدم تجربة موازيـة لشقيقه (أدهم)، لكنها مستقلة عنه .

كان موهوبـا منذ البدايـة ، ورسومـه القلمية الاولى التي ترجع الى عام (١٩٤٤) ، تكشف لنا هذه الموهبة المبكرة ، لان (نعيم) مثل شقيقه كانت تشغله دوما قضية هامة ، ان يجد الفن الحديث العربي واللغة الفنية الخاصة به ، ويبحث عنها دون كلل أو ملل ، وان رحلته في البحث عن نفسه ، قـادتـه الى التعرف على الفنانين العالميين الشهيرين ، الذين تأثروا بالفن العربي فاستفاد منهم ، وتوصل الى فهم خاص لمهمة الفنان العربي المعاصر .

تعرف على (مـاتيس) وعلى (الانبيـاء) وعلى (التكعيبيين) وقدم تجارب تكشف عن مدى تـأثيره بهم ، وهي المرحلة الاولى من انتاجـه مابين (١٩٤٤ – ١٩٥٦) ؟ .

وفي عام (١٩٥٦) اكتشف شيئا هاما على صلـة بالتراث العربي ، وقدمه في عدة لوحات ، تحمل عـدة موضوعات ، ولقد تم هذا الاكتشاف في (دمشق) بعد ان قرر الاقامة فيها بعد دراسته للفنون في (استانبول) وقد حقق هدفا أساسيا اعتبره قضيته الاولى :

– [أن يقدم لنا تصويرا حـديثا بـالاستعانة بالزخارف العربية ، فأصبحت الزخرفـة – التي تبدو تزيينية في جذورها تعبر عن موضوع مـأساوي أو شاعري ، فهي تسجل الاحداث ، وتصور العوالـم الداخلية ، وتقدم (الدراما) لتصبح لغة فنية لهـا قدراتها التشكيلية والتجريديـة اللا متناهية] .

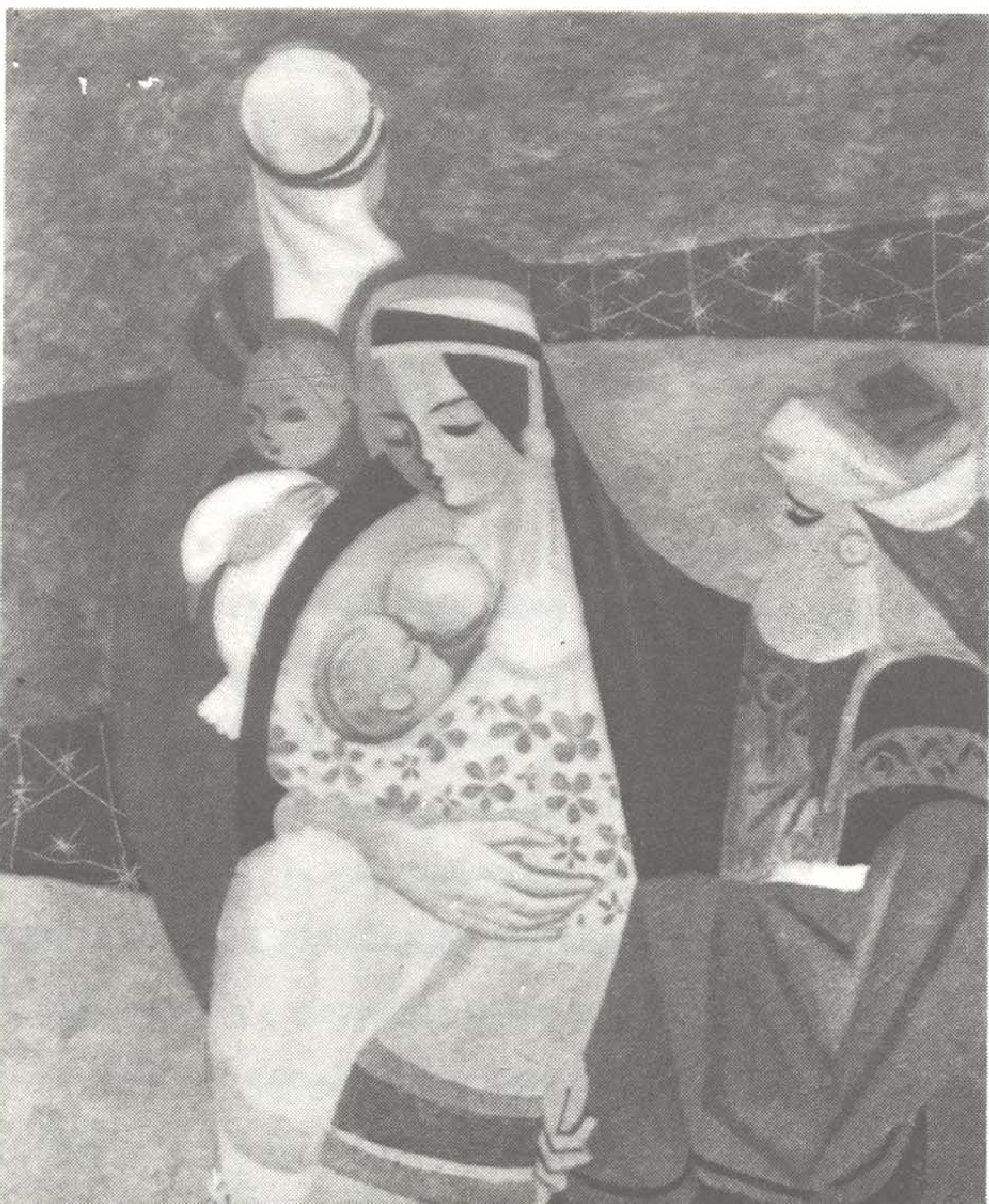
ولهذ اتلعب (الزخارف) دورا جديدا مستقلا عن دورها التقليدي ، عن طريق اضافة المفهوم الجديـد لصياغـة هذه الزخارف ؟ .

ان من المعروف أن الزخـرفة عبارة عـن تكرار هندسي ، ضمن ايقاع رتيب ، يعطينا وحدة حركـة الخط ولانهائيته ، وبالتالي يصعب على المزخرف أن يعكس المضمون التراجيدي أو المأساوي ، ذلك لان الزخرفة لاتحتوي على المشخصات التي يقدمها التصوير الزيتي المألوف .

وقد لجـأ (نعيم) الى نزع التكرار من الزخرفـة، عـن طريق اضافـة أبعاد تصويرية ، وعبر عـن مفهوم التمايز بين مساحة وأخرى ، وبين زخرفة وثانية ، ثم



نعيم اسماعيل – حديقة ١٩٦٣



نعيم اسماعيل – أسرة ١٩٦٥

اعـاد ترتيبها ، واعطى بعضها قربا او بعدا ، وفـق المفاهيم التشكيلية الحديثة ، عن طريق تنوع المساحات التي توضع فيها ، وتبدل الالوان والايقاعات ، وبدأنـا نحس بالمفاجأة بدل التكرار ، ونرى لغة تصوير حديثة بروح عربية .

وقد طـور مفهوم الزخـرفـة ، وربطها بمضون جديد ، لتقديم الموضوعات المختلفة المطروحة ، ولـم يقف عند حدود الجمالية التي أراد (ماتيس) تقديمها بزخارفة ، بل أراد التعبير عـن المشاكـل الانسانية والاجتماعية والسياسية .

ثم انتقل من مرحلة تطوير الزخرفة الموجودة ، الى ابتكار الزخارف الجديدة ، وتمكن من تحويل الاشياء الى زخارف مولدة ، بعد دراسة الزخارف الموجودة وفهم دورها ، وتلك مرحلة متطورة في عمله ، اكتشف فيها أن كل شكل موجود يمكن تحويله الى زخرفـةوالى تصوير حديث .

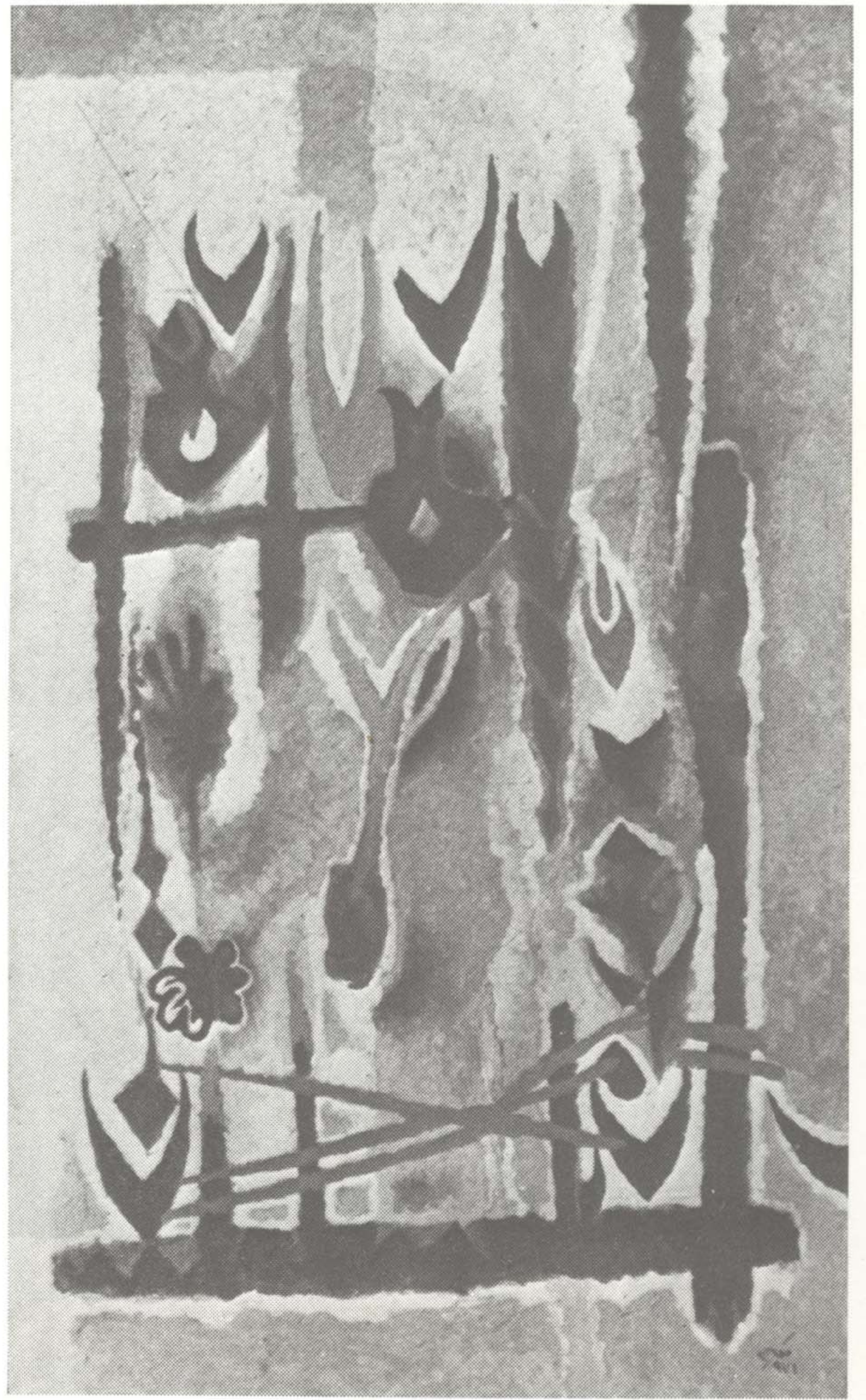
ثم بدأ يعالج الاحـداث المعاصرة له ، ليعكس كل الاحزان والافراح في أعماله ، بحيث أصبح فنه سجـلا عميقا لكل المرحلة التي عاشها ، وفي تجاربـه المختلفة ما يساعدنا على فهم أهمية دوره .

ولقد تصدى لكل الموضوعات الممكنة ، وعاد الى (التراث العربي) ليرسم الموضوعات المستوحاة منه مثل (حي بن قيظان) و (أبو ذر الغفاري) وغيرهما .

ثم قدم لنا (عمال المخابز) و (كسار الحجر) و (ماسح الاحذيـة) و (العائلة الفقيرة) و (العمال)، بالاضافة الى اللوحات المختلفة التي تعكس أحـداث (النكبة) و (النزوح) و (العدوان) .

ونستطيع أن نكتشف أن كل أزمة تمر بها أمته تتحول الى لوحة ، وأية صيغة من التعبير ، يقدمهـا تتلاءم معهما مهما كان الموضوع ، لهذا أصبح فنه معبرا عن جيل كامل من الفنانين ، حاولوا ربط فنهم بقضية امتهم ، والاستفادة من تراثها . لتقديم ماهو حديث بروح عربية خالصة ، تعكس المفهوم الحديث للفن العربي المعاصر .

وقد عبرت أعمال (نعيم اسماعيل) الجداريـة الضخمة عن مضامين انسانيـة ، لانـه كـان يهوى الفسيفساء ، واستخدم هذه المادة بصياغـة حديثة قدمت الموضوعات القومية الهامة ، ولعل أهمها لوحة جدارية على واجهة (اتحاد نقابات العمال) في دمشق وثـانية ضخمة نفذها في (مدينة الطبقة) على جسم سد الفرات ، وكانت من اهم الاعمال الهامة التي نفذت بهذه المادة ، ومن أكبر هذه الاعمال ، وأهمها في القطر



نعيم اسماعيل - نافذة ١٩٧١



نعيم اسماعيل - عابر سبيل . ١٩٦٠

ثانياً ـ الاتجاه الاجتماعي والسياسي

ممدوح قشلان (١٩٢٩)

ان معالجة الموضوعات الشعبية هي الصفة الرئيسية التي تعطي (ممدوح قشلان) طابعا مميزا، وخصوصا أن هذه المعالجة تتميز بحداثتها فهي تنقل وتسجل، وترتبط بالحياة اليومية ، وتستخدم أسلوبا حديثا لمعالجة الموضوعات ، وهكذا عبرت تجاربه عن المرحلة تمام التعبير ، حين تجاوز الصياغات الاولى التسجيلية والواقعية .

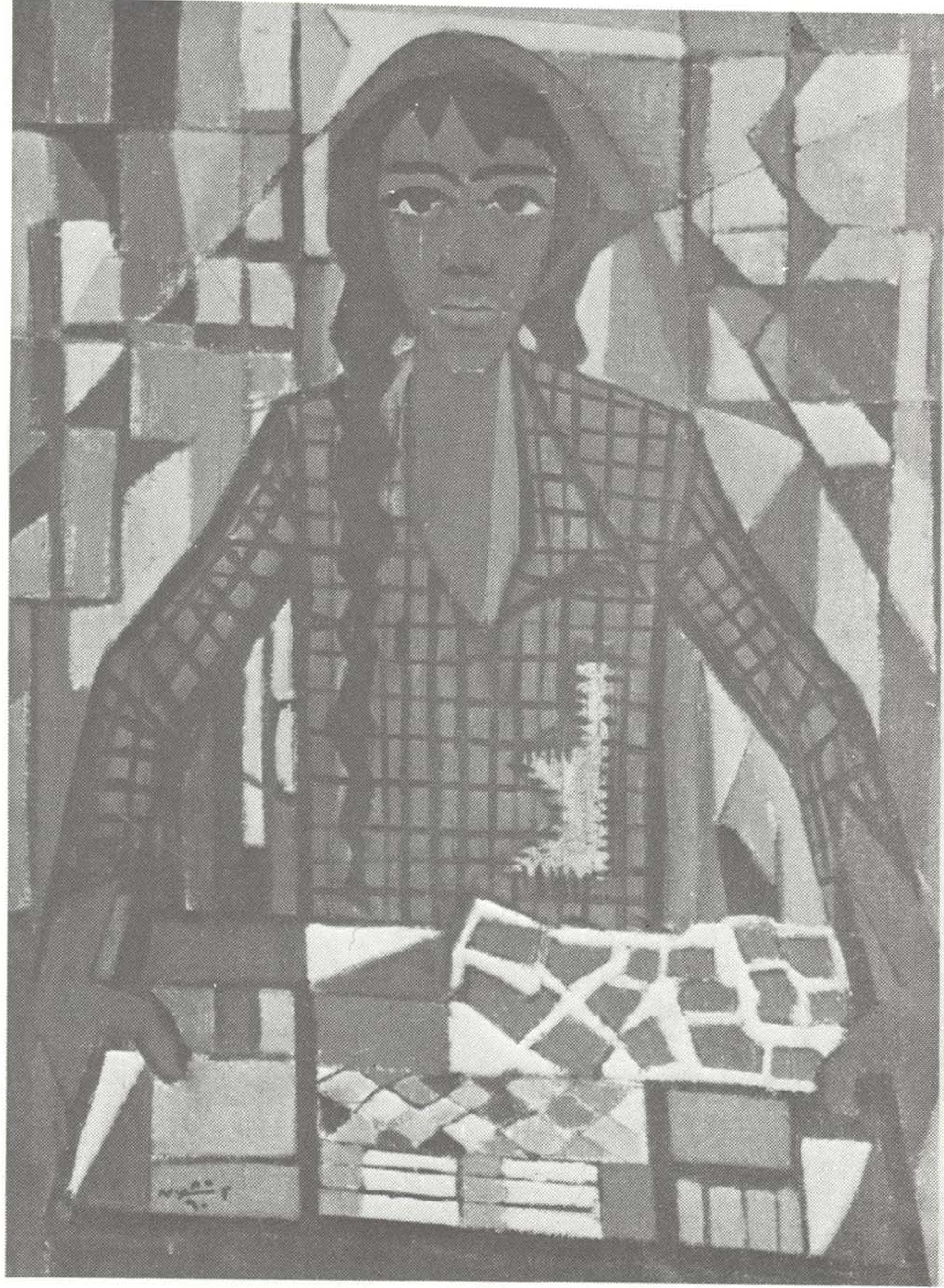
في المعارض التي نظمت مابين عامي (١٩٥١)و (١٩٥٣) ، اشترك (ممدوح) بعدة لوحات تتميز بواقعيتها ، واسلوبها الذي ينقل الطبيعة بصدق متأثرا بتجارب الرواد الاوائل .

وفي عام (١٩٥٣) سافر الى روما لمتابعة دراسة الفنون ، وظل فيها أعوام (١٩٥٣ ـ ١٩٥٧) ، ومن ثم عاد وهو يحمل معه عدة تأثيرات فنية حديثة ، لعل أهمها تأثره بالفنان (غوغان) ثم عمل مدرسا للتربية الفنية في (درعا) وتأثر بجو الريف ، في هذه المحافظة ، وبدات الخطوط تزداد حدة في لوحاته ، وتزداد البساطة فيها ، والاشكال المعبر عنها بالخطوط المنكسرة ، كما لجأ الى الالوان التعبيرية ، التي ساعدته على اعطاء الموضوعات المأساوية .

كما وتأثر بالجو الشعبي في القاهرة ، حين عمل هناك لفترة زمنية في وزارة التربية المركزية ، أيام الوحدة بين سورية ومصر ، وقدم عدة أعمال لها طابعها الشعبي ، وصيغتها الاكثر تزيينية ، ولعل أهمها (عربة كارو) ، التي جمعت بين الموضوع الشعبي الجميل ، والمضمون المأساوي لهؤلاء الافراد الذين يمتطون تلك العربة ، وهكذا بدات أعماله تزداد تعبيرية وتسجيلية .

وقد لجأ في الفترة التي تلت عودته الى الرسوم الشعبية البدائية ، كلوحات (عنترة) ، وازدادت تجاربه بساطة وتعبيرا ، وهذ ايؤكد لنا مدى الرغبة عند (ممدوح) للبحث عن عناصر فنية محلية تساعده على التعبير عن موضوعاته ، ومدى التصاقه بالموضوعات الشعبية .

وزادادت لوحاته وارتباطا بالموضوعات السياسية والاجتماعية في تلك الفترة ، وخصوصا في المرحلة التي كانت حافلة بالاحداث ، وان استعراض بعض أسماء لوحاته تعطينا فكرة عن موضوعاته ، مثل (استغاثة اللاجئين) و (نضالنا في الجزائر) و (مشردان) و (جف



ممدوح قشلان ـ بائع المانجا (١٩٦٠)

الماء) و (جائع) و (العائدون) و (طفلة لاجئة) و (حاملات الحطب) و (الاوتوبيس الشعبي) و (بائعة الذرة) و (قدرة الفول) .

ولهذا يندر أن تشاهد لوحة له تخلو من موضوع، أو قصة ، او مشكلة ، أو مأساة ، يحاول التعبير عنها من خلال أسلوب حديث خاص به ، يكشف عن (موضوع شعبي) أو (اجتماعي) أو (سياسي) ، وقد قدمه لنا بأسلوب يعتمد التحوير الهندسي للاشياء والتبسيط ويضاف الى ذلك الالوان التعبيرية الخاصة .

وظل (ممدوح) مخلصا لاسلوبه الخاص ، وان تنوعت موضوعاته فيما بعد ، وذلك حين بدأ يرسم الازقة والاحياء ، وخصوصا موضوعاته عن (دمشق) و (اليمن) و (الجزائر) و (تونس) ... وهكذا قدم لنا تجارب عديدة هامة تسجل المدن الهامة ، وتقدم لنا مشاهد حية من الشوارع ، نرى فيها مع البيوت.. وأعطى ذلك لتجربته عمقا ، وخصوصا لوحاته التي ارتبطت بالنسوة في الشوارع التي تمتلىء حيوية ،لانه حرص على رسمهم أثناء حركتهم .

ثالثاً ـ الاتجاهات التعبيرية الذاتية

فاتح المدرس (١٩٢٢)

لقد مهدت التجارب المجددة للفن التشكيلي ... لظهور عدة اتجاهات حديثة أكثر تحررا من كل ماعرفناه، ولقد مثل (فاتح المدرس) هذه الحركة المجددة ،بعد عودته من (روما) وذلك في عام (١٩٦٠) ، لقد رسم لوحته الحديثة على خلفية ملونة هي (الارض)، وقدم شخوصه على هذه الخلفية ، بشر رسموا على الارض بعنف وقوة تعبير وعفوية . ففتح الباب على مصراعيه الى المخزون الداخلي للفنان الذي يتدفق عبر القماش ، ليصبح أساس التعبير الفني ، ولايمكن فهم تجربة (فاتح المدرس) دون ربط محكم بين عالمه الذاتي وبين لوحته ، لان كل مايرسمه يرتبط بهذا العالم الداخلي .

وهنا نرى قوة هذه العوالم المختفية خلف الظاهر، ومدى تأثيرها على فنه ، وتفجرها بشكل مباشر ، ومن أنبوب اللون ، ولهذا نحس بأن الحصار الذي تعيشه الشخوص التي يقدمها لنا هي نتيجة معاناته هو ، وهذا ما يتبدى بوضوح تام اذا حاولنا تحليل بعض اعماله الهامة التي رسمها بعد عودته من روما مباشرة .

تمثل لوحته (فتاتان قرويتان) ، نموذجا هاما من النماذج الرئيسية التي عرف (فاتح) بها ، اذ رسم القرويتين بوجوه مربعة ، كأنها قد ضغطت ، وتحولت الى شكل لعب اطفال ، وقد أضاف الى الوجوه (الصليب) الذي وضعه خلف الوجهين معبرا عن مأساة هاتين الفتاتين ، ونحن قادرون على اكتشاف التكوين التلقائي الذي اختاره لوضع الفتاتين ، وكذلك أسلوب تحوير الاشكال ، الذي يدل على العوالم الذاتية التي أصبحت الاساس في التعبير .

وأسهمت الالوان التعبيرية الحمراء التي رسم الخلفية بها والاشكال السوداء في التأكيد على المضمون، وساعدت على ابراز القسوة في الصياغة ، والتي تساعد على اعطاء هذا الجو المأساوي .. وهنا يمكن أن نتساءل:

ـ « كيف حاول (فاتح) ربط هذا الاسلوب التعبيري الذاتي ، بالمشكلة الاجتماعية أو السياسية الراهنة » ؟ !

لاشك في أن (فاتح المدرس) قدم لنا أسلوبا حديثا من التعبير ، بعيدا عن الصيغة التقليدية ،واختار أن يربط تجربته الفنية بالعالم الداخلي العميق ، الذي ينعكس على اللوحة ، ولهذا لم يرسم الوجوه ، كما هي بل رسمها ... من أعماق مكوناته الشخصية ، فلا



فاتح المدرس ـ فتاتان قرويتان

نرى المنظر المرسوم بقدر مانرى المنظر الشخصي ،الذي لايتقيد بحرفية الاشياء ، والشيء الهام في التعبير هو وجهة نظره ومعاناته لحظة هذا التعبير ، ولهذا قد يلجأ الى عناصر من التراث أو من الاشكال الموروثة ! لكنه يحور كل شيء ليصبح ملكا شخصيا له ، يعجنه كما يريد ويعيد تقديمه ، لتصبح كل الاشياء معبرة عن طبيعته الخاصة .

ولهذا لايمكن التعبير عن قضية اجتماعية او سياسية راهنه بدون عملية تصعيد تربط الصيغة الفردية ، وتجعل الذاتي مشتركا ، ويلامس القضية الاجتماعية والسياسية ، لكن العالم الذاتي يبقى أقوى من غيره ، ويزداد حدة وقوة تعبير ، كلما كانت المشكلة التي يعانيها حادة ومؤثرة ، وهكذا يعتمد الفن على عمق تأثير الحدث الذي يطلق الاحزان المخزونة ، ويفجرها ... وجوها متناثرة ومضغوطة على الارض المبسوطة امام الافق البعيد .

ولو حاولنا مقارنة تجربة (فاتح المدرس)بالفنانين الحديثين الاخرين الذين قدموا تجاربهم قبله ، من أمثال (أدهم اسماعيل) و (نعيم اسماعيل) و(ممدوح قشلان) ، نراه يؤكد على الجانب الذاتي ، ونراهم يبتعدون عنه ، نحو الموضوع الخارجي الاجتماعي والسياسي والفني ، وهكذا يمكن أن نتفهم كيف فتح (فاتح) الباب أمام التعبير الذاتي أخذ أهمية عند عدد كبير من الفنانين الذين أتوا بعده ، فأثر عليهم ، وعلى اتجاه كامل في هذه الحركة .

لؤي كيالي (١٩٣٤ ــ ١٩٧٨)

وعبر الفنان (لـؤي كيالي) عن الصيغة الذاتية للتعبير الفني ، حين ربط بـين معانه وبين أعمالـه الفنية ، وذلك بعد عودته من الدراسة في (روما) في عـام (١٩٦١) ، وإن اختلف أسلـوب التعبير الـذي استخدمه لتقديم تجربته .

لقد انطلق (لؤي كيالي) من عجينة (الافريسك) وملمسه ، ورسم على أرضية مستوحاة من هذا الفن ، واستخدم الخطوط المتحركة على هذه الارضية ، ليقدم الوجوه والبيوت والطبيعة والزهور ، وأعطى لوجوهه حزنا وجمالا ، وألح على هذا الحزن الجميل ، واهتـم اهتماما كبيرا برسم الايدي المعبرة ، التي تحتوي علـى الاصابع ، التي بذل العناية الكبيرة لتساعده على التعبير عن الحالات الحزينة التي قدمها ، وكان ينمق لوحته ، ويختار ألوانه بعناية ، ويرسم أشخاصه بالخط وحده، ليعبر عن كل الحالات التي يريـد ، ويضيف اللـون الموحد في أكثر الاحيان ، ليعطي لعمله نفما معينا حزينا يجمل العمل ويساعد على ايضاح هدفه ، وهو يؤكـد على التعبير في العيون ، التي تملك دوما مفتاح النفوس، وهكذا قدم لنا عالما خاصة له صياغته الفنية الحديثة، من حيث الخط والمضمون ، وله مفهومه الجديد لعلاقة الفن بالعالم الداخلي للانسان الذي رسمه ، وأعطـى رؤية شخصية تتجاوز المفاهيم التقليدية للفن ، وتتمرد على الكثير من صيغها المألوفة،وفتح الباب أمام الصياغة الفنية التي تسعى للتعبير عن العوالم الداخلية ، وتمكن من أن يجعل الخط والاعين والايدي والحركات وسيلته الى العوالم الداخلية فهو لا يريد اللغة التسجيلية بدون عواطف ، أو انفعالات بل هو يسعى للتعبير عن هـذه الانفعالات والعواطف ، ويعتبرها اساس الفن التشكيلي الحديث في مفهومه الخاص .

ولم يقتصر على الوجوه والحركات المختلفة ، بـل حاول عكس العالم الذاتي عبر كل مما رسمه حتى ولو كانت رسما لقرية (معلـولا) أو (أرواد) أو (حلـب القديمة) ، وقـد تمكن مـن جعل موضوعاته المختلفة تنطق بما في نفسه من شجون ، وبما يعتمل في داخلـه من صراعات اعطاها المعادل الخارجي عن طريق الاشكال التي قدمها .

وان مقارنة تجربته الفنية مع تجربة (فاتح المدرس) الذاتية ، التـي عاصرتها ، نلاحظ أن لوحات (فاتح) تملك الصيغة التعبيرية الحادة والعنف في التعبير عـن المأساة ، لونا وشكلا ، ولكن تجربة (لؤي) تتجه الـى الرقة الحزينة ، والجمال الذي يخفي التعاسة ، ويقدم الفنانان لنا في النهاية عالمهما الذاتي ، ورؤيتهما التـي تأخذ أسلوبها من اختلاف في الشخصية ، لكن التقارب



لؤي كيالي - فتاة

واضح في المنطلقات الاساسية لفنهما ، أي من ارتبـاط تجربة كـل واحـد منهما بمعاناته الخاصة ، وبعالمـه الداخلي ، وبشروط تكون شخصيته .

ولقد مرت تجربة (لؤي) بعد ذلك بعدة مراحـل هامة ، كشفت عن مدى الترابط بين فنه وبين حياته ، اذ أقام عام (١٩٦٧) معرضا كامـلا مكرسا للقضيـة الفلسطينية ، وفي هذا المعرض تفجر العالم الداخلي ، وبرز بعنف لم تألفه لوحاته الاولى ، اذ اهتزت الاشكال عنده ، وبرزت بشاعة الوجوه ، واستخدم اللون الاسود ومشتقاته ليرسم به على القماش الابيض ويساعده ذلك على اعطاء التعبير عمقا مأساويا .

وقد لعب هذا المعرض دورا هاما في هذه المرحلة ، لانه كشف عـن العالم الداخلي الـذي وجـده لنفسه متنفسا في موضوعات مأساوية ، وأعطى نفسه بلاتنميق شكلي أو لوني ، وهكذا برزت المأساة التي التقت فيها الجوانب الخارجية وهـي (الموضوعات التي تثيرهـا القضية الفلسطينية) والجانب المأساوي الخفي العميق في ذاته .

ولكن حين عاد مرة اخرى الى توازنه الفني ،وتخلى عـن الصيغـة التعبيرية الحـادة المأساوية ، وضبط انفعالاته أعطى مرة أخرى (الحزن الصامت) ضمـن



لؤي كيالي - طفلان من أرواد

الحركة ، وعن طريق العين واليد والخط ، ومثلت تلك مرحلة ثالثة في تجربة (لؤي) ، أكثر واقعية من تجاربه الاولى ، واكثر هدوءا من مرحلته الثانية ، لكنها تكشف عن تلازم فنه في اسلوبه المتبدل مع حالاته النفسيةالتي يعيشها ، والتي ارتبطت بالظروف المختلفة التي كانت تمر على وطنه،والتي النصقت بمعاناته الذاتية فأصبحا شيئا واحدا ، تعكسه (الوجوه) و (الزهور) و (الطبيعة) ... والموضوعات الاخرى التي ألح عليها، وخصوصا الشخصيات الشعبية التي كان يلقاها في الشارع ، أو التي كان يسجل رسما لها أثناء جولاته المختلفة ، وهكذا اختار دوما تلك الوجوه الحزينة المأساوية ، وأعطاها من نفسه ، وعبر عن صيغة جديدة (واقعية) ... لكن هذه الواقعية تحمل الكثير مما هو ذاتي مأساوي وجمال حزين ، وليست واقعية (البشاعة) ولا (التعبير الانفعالي) ، الذي يفجر الموضوع أو اللون .

رابعا ـ الاتجاهات التجريدية
محمود حماد
(١٩٢٣)

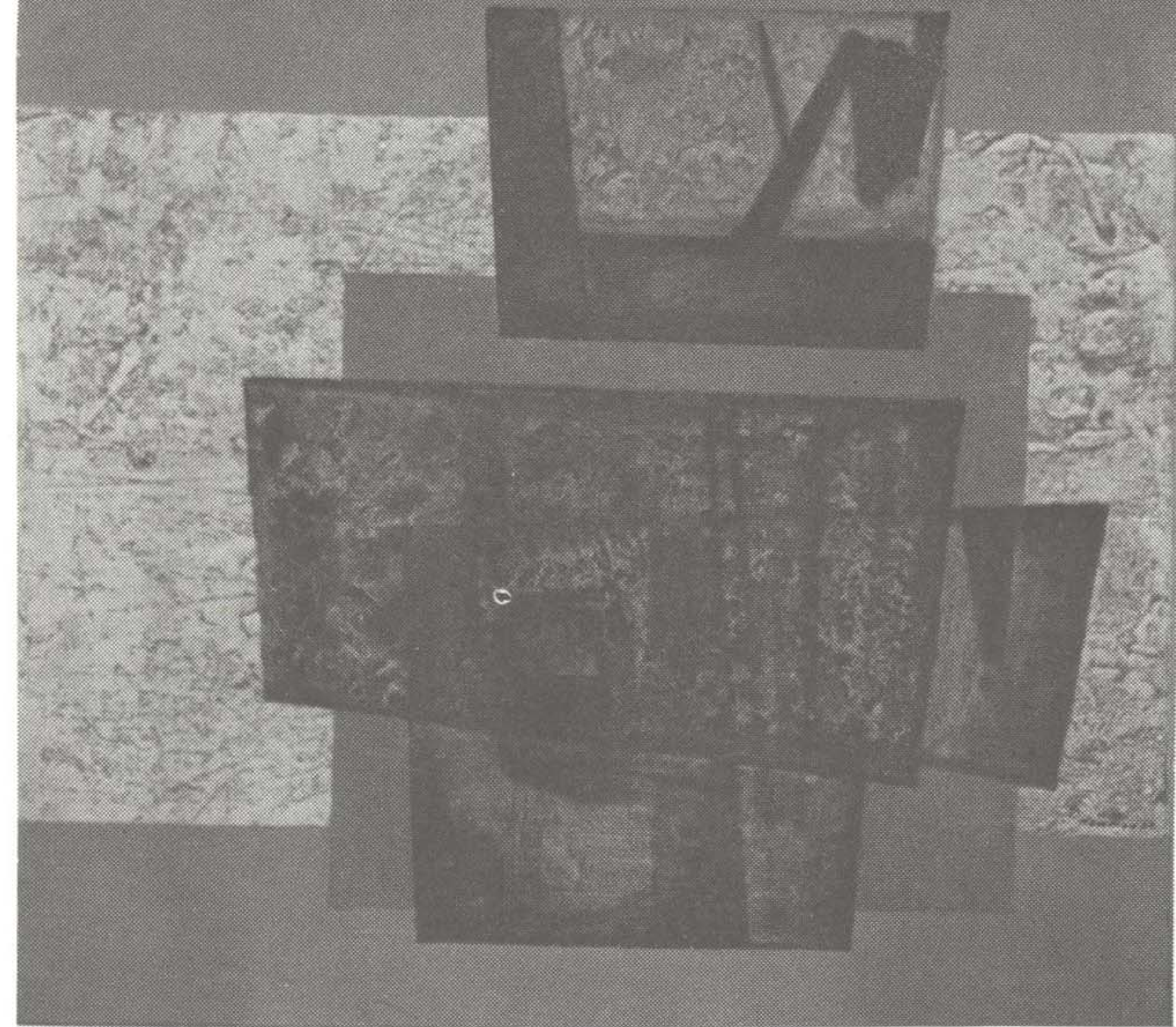
لقد انطلقت الاتجاهات التجريدية ، من لوحة رسمها الفنان (محمود حماد)وكتب عليها بعض أحرف من أحرف الكتابة العربية ، في عام (١٩٦٤) وحين عرض أعماله أثارت تلك اللوحة ضجة ، اذ رأى المشاهدون ولاول مرة لوحة تجريدية فيها عناصربعيدة عن التشخيص .

وفي الحقيقة ان أهمية (محمود حماد) لا ترجع الى هذه البداية التجريدية ، التي رأيناها ، بل ترجع الى أنه كان من الفنانين الرواد الاوائل الذين برزت تجاربهم الواقعية التسجيلية ، منذ عام (١٩٣٨) ، وأخذت اعماله أهمية كبيرة بعد عودته من (روما) ؛ حيث ترافق مع (أدهم اسماعيل) ، وعاد ليقدم عدة تجارب فنية تمثل مراحل في تجربته ، حتى استقر على الفن التجريدي الذي يعتمد الكتابة العربية ، ويولي الحرف أهمية لانه كما كان يقول يمثل عنصرا تجريديا وتشكيليا هاما يمكن استخدامه للتعبير ، ضمن اللوحة الحديثة.

وقد لعبت تجاربه دورا هاما ضمن الحركة الفنية حين قدمت بعض الصيغ التعبيرية ، اذ رسم موضوع (العائلة) في مجموعات من اللوحات وقدم عبر هذا الموضوع عدة صيغ هامة لها مضمون انساني،وبمعالجة حديثة وذلك حين بدأ يبدل صيغته الفنية من الشكل الهندسي والتكعيبي ، الذي تأثر بهما ، بعد عودته مباشرة ، الى الصيغة الخاصة التعبيرية ، المحورة للاشكال بشكل خاص ، والمرتبطة بالمضمون الاجتماعي، الذي كان يلح عليه في تلك الفترة .

لكن اكتشاف الكتابة العربية ، وبداية استخدامها في لوحته ، تمثل نقطة انعطاف هامة في تجربته ، وذلك لانه بدا بكتابة بعض أحرف على اللوحة ، على نحو مستقل عن بعضها البعض ، وبدون اعطائها أي معنى ومن ثم اصبحت الكلمة أو الجملة التي يستخدمها ، مفهومة ومقرؤة ، وفي النهاية تداخلت التشكيلات التجريدية واللونية مع الكلمات ، لتصبح اللوحة عبارة عن صياغة تجريدية تامة .

ونحن قادرون على اكتشاف الجانب الهام الجديد في لوحات (محمود حماد) التجريدية ، اذ ان اللوحة



محمود حماد ـ كتابة عربية .

أصبحت عبارة عن نظام لوني وشكلي على سطح القماش ، يوحي الفنان به عبر معالجته لكل المشكلات التصويرية الاساسية ، وتدخل المفاهيم التجريدية لتعطي العمق والتوازن وهكذا ابتعدت تجربته عن المفاهيم التقليدية الاولى،وعن الصيغ الحديثة المحورة،

وكذلك ابتعدت عن الجوانب الذاتية ، التي ألحت عليه في احدى المراحل ، لتصبح نظاما تجريديا يبينه الانسان ضمن المساحة ، وهو عبارة عن خلق جديد للعلاقات الفنية ، له اسسه المبتكرة المستقلة عن (الواقع) ومفاهيمه ، و (الذات) وتأثيرها الكامل .

وهكذا توصل (محمود حماد) الى التعبير عن مفهوم جديد للفن نلخصه بقولنا : [ـ ان الفن عالم مستقل عن عالم الواقع ، ورغم أنه يأخذ منه الكثير ، وهو بعيد عن عالم الذات رغم تأثره به ، انه يمثل عالما ثالثا له اسسه ومقوماته الفنية الخالصة] .

وقد توصل الى أن اللوحة عبارة عن مساحة هي فراغ ، تسبح فيه الكلمات والاحرف والكتابات التي لم تعد مقرؤة أحيانا ، وتتوازن هذه العناصر مع بعضها في تشكيل فراغي .
وهكذا ابتعدت الكتابات عن أصلها ، لتأخذ صيغة



محمود حماد - كتابة عربية

جديدة ، أشكال تسبح في فراغ ، وقد تكون حركة الحرف انفعالية ضمن المساحة العقلانية ، لتقدم لنا توازن العقل والعاطفة ، الكتلة والفراغ ، وعلاقات الالوان ، وعلى الفنان أن يوازن كل هذه الامور ليقدم عمله .

وهنا يمكننا أن نتساءل : ـ [هل تخلو لوحات (محمود حماد) من مضمون ، وبالتالي هل تحول المضمون الى (صياغة فنية محضة) معبرة عن لغة فنية ، أم أن خلف الكلمات التي اختارها (محمود حماد) ... مضمونا ما يسعى له ، ويحققه أحيانا ضمن تجاربه ؟ وهكذا فالمضمون هو أصلا في اختيار الكلمة التي يعالجها المرة تلو المرة ، ليقدم لنا لوحة أو أكثر ، وهو ايضا في هذه العلاقة بين العقل والعاطفة ، والتي يسعى الى أن تكون دوما علاقة انسجام وتوافق مع تغليب العقل احيانا ، لتكون اللوحة متوازنة تجريديا] ؟

لكن ليست كل تجارب (محمود حماد) تملك هذا الشكل من التعبير الذي تحدثنا عنه ، وذلك لان العالم الذاتي يتسرب أحيانا عبر كلمة يقدمها بشكل انفعالي على القماش مباشرة ، ثم يحاول أن يوازنها عبر المفاهيم الفنية التي تقدم له الاطار العقلاني الذي يجعل اللوحة مقبولة فنيا .

ولا شك في أن تجربة (محمود حماد) الهامة قدمت عدة تجارب عبر هذه السنوات توصل عبر لاسلوب شخصي ، في مجال استخدام الحرف العربي ، وقد عبرت تلك التجربة عن مدى غنى هذا التراث العربي بالعناصر القادرة على التفاعل مع شتى الصيغ الفنية المعاصرة .



نصير شورى ـ تكوين .

نصير شـورى

لقد انتقل الفنان الانطباعي (نصير شورى) مـن (الانطباعية) ليقدم تجارب تجريدية متنوعة ، حافظت على الحساسية اللونية التي عهدناها عنده ، وتطورت تجربته بعدها لتقدم العلاقات اللونية من مخزون بصري لا ينفذ .

وقدانطلق من مبدأ رئيسي وهو أن اللوحة عبـارة عن فراغ تسبح الاشكال فيـه ، وتتداخل العلاقات في وئام ، أو تنحرف ضمن هذا الفراغ،لهذا نراها كذرات ضمن فضاء أو تحت مجهر وهذا يكشف لنا تقارب تجربته مع الفنان (محمود حماد) في تلك المرحلة ،لكن (نصير) بدأ يلح على اهمية الاشكال التي يستوحيها من الطبيعة ، ويقدمها ، ويؤكـد على اهميـة ارتباط مصادره تلك بالطبيعة التي الهمته اللوحات الانطباعية، والتي تلهمـه الآن لوحاته التجريدية المختلفة ، التـي تحمل الطابع الجمالي ، والتي حافظت على صدق صلتها بالطبيعة ، ولها مفهومها المتحرر لونا وشكلا .

وحين عاد الى الواقع بعد فترة من الزمن استطاع أن يكتسب الكثير من هذه (المرحلة التجريدية) التـي اعطته قـدرة على التأليف اللوني والشكلي المتناغـم ، وهكذا قـدم واقعية جديدة لهـا مفاهيمها الجماليـة الخاصة والمشبعة باللون والحياة ، ولها امتداداتها الى عالمه الداخلي حيث يستقي منـه التناغم ، والايقاعات اللونية الجميلة ، والى عالم اللوحة المستقلة التي يبنيها باللون وحده ، وهكذا جدد (الانطباعية) ونظمها وفـق مفاهيم (الحداثة الفنية) وعبر عن المرحلة تمام التعبير حين قدم اللوحة بكل مفاهيمها المحدثة فنيا .

ثانيا ـ الفنانون الحديثون (الجيل الثاني)

آ ـ الاتجاه العربي الحديث

أدهم اسماعيل : (١٩٢٣ ـ ١٩٦٣)

× ولد في انطاكية (لواء اسكندرونة) وعاش في دمشق وتوفي فيها ، ودرس في (روما) .
× عمل مدرسا للتربية الفنية ، ومستشارا فنيا في وزارة الثقافة المركزية في القاهرة في فترة الوحدة .
× اسلوبه عربي حديث يعتمد الخط العربي اللامتناهي (الارابسك) وقدم موضوعاته بصياغة حديثة عربية خاصة .
× أهم أعماله :
١ ـ الحمال (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ الفارس العربي (احترقت اللوحة) .
٣ ـ على العين (المتحف الوطني بدمشق) .
٤ ـ نهاية جسد (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)

نعيم اسماعيل (١٩٣٠ ـ ١٩٧٩)

× ولد في انطاكية (لواء اسكندرونة) وعاش في دمشق وتوفي فيها ودرس في استانبول
× عمل في الرسم الصحفي ، وفي وزارة الثقافة ، واصبح مدير للفنون الجميلة (١٩٦٠ ـ ١٩٧٩) .
× اسلوبه عربي حديث يعتمد الزخارف والتزيينات وقدمها بحركة خطية ولونية خاصة .
× أهم أعماله :
١ ـ قرية (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ خبر (السفارة السورية في واشنطن) .
٣ ـ الشاحنة (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
٤ ـ حي بن يقظان (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)
× مثل بلاده في اكثر من معرض ، وأعماله موزعة في عدة مجموعات خاصة وعامة .

ب ـ الاتجاهات التعبيرية

فاتح المدرس (حلب ١٩٢٢)

× **درس التصوير الزيتي في (روما) و (باريس) ،** وعمل أستاذا للتصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وانتخب نقيبا للفنانين التشكيليين
× اسلوبه تعبيري ذاتي ، ويلح على العالم الداخلي ، ويربط ذلك بموضوعات انسانية ، وبمفهوم التعبير عن الانسان في علاقاته مع الارض .
× أهم أعماله :
١ ـ العشاء الاخير (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ المسيح يعود الى الناصرة (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
٣ ـ وجوه (المتحف الوطني بدمشق) .
× مثل بلاده في اكثر من معرض وله اعمال عديدة موزعة عند الافراد والجهات الرسمية .

لؤي كيالي : حلب (١٩٣٤ ـ ١٩٧٨) .

× درس الفنون في (روما) ، وعمل مدرسا للتصوير والديكور في كلية الفنون الجميلة حتى تقاعد صحيا
× اسلوبه تعبيري يعتمد الاشخاص ، ويرسمهم على سطوح لها ملمس الفريسك القديم ، ويؤكد على المأساة الانسانية التي تتجلى بالوجوه والعيون .
× أهم أعماله :
١ ـ ماريا (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)
٢ ـ ماسح الاحذية (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)
٣ ـ من وحي البندقية (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
× مثل بلاده في اكثر من معرض ، وله اعمال عديدة موزعة لدى الافراد والجهات الرسمية ، في القطر وخارجه .

ج ـ الاتجاهات التجريدية

محمود حماد (دمشق ـ ١٩٢٣)

× درس الفن في (روما) ، وعمل مدرسا للتصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة واصبح عميد الكلية وهو رئيس أقسام التصوير في الكلية .
× كان تعبيريا في البداية ، واتجه الى (التجريد) بعد معالجته للحرف والكتابة العربية ، وربط التعبير الفني بمفهوم خاص يعتمد على التوازن الدقيق في اللوحة .
× أهم أعماله :
١ ـ كتابة عربية (المتحف الوطني)
٢ ـ كتابة عربية (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)
× مثل بلاده في اكثر من معرض ، واعماله موزعة ضمن مجموعات خاصة وعامة خارج القطر وداخله .

د ـ الاتجاه الاجتماعي

ممدوح قشلان (دمشق ـ ١٩٢٩)

× درس الفن في (روما) ، وعمل مدرسا للتربية الفنية في المدارس الثانوية ، واصبح مفتش التربية الفنية المختص في وزارة التربية .
× اسلوبه يعتمد على تقسيمات هندسية ، وتحليل للاشخاص والمشاهد ، وربط ذلك بالوان حارة تعبيرية .
× أهم أعماله :
١ ـ ملامح محلية (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ ملامح محلية (المتحف الوطني بدمشق)
٣ ـ دمشق (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
× مثل بلاده في اكثر من معرض ، واعماله موزعة في مجموعات عامة وخاصة

الجيل المعاصر

في الفن التشكيلي في سورية

لقد دخلت الحركة الفنية في القطر العربي السوري في المرحلة المعاصرة من التعبير الفني بعد فترة من التردد والقلق الكبيرين ، وبعد تجارب وبحوث مختلفة حتى استقرت على الصيغ الفنية الملائمة والتي تبلورت ضمن تيارات فنية المعالم ، وتمثل الوضع الراهن لهذه الحركة ، الذي استقر وأخذ الفنان فيه اسلوبه الفني الخاص به ، والذي أعطاه شخصيته ضمن هذه الحركة ، وحدد انتماءه الى تيار فني معين ، والتي اكتشفت التيارات الفنية الحديثة فيها ، وانتقلت الى تعميق ما كانت قد اكتشفته وما لجأت اليه من أساليب وأشكال فنية ، اذ تفاعلت هذه الاشكال المكتشفة مع الواقع المحلي ، وبدأنا نرى عملية توليد لاتجاهات لم تكن معروفة ، وتعديل لتيارات كانت موجودة ، عبر تعميق البحث فيها ، والاستفادة القصوى منها ، والى أقصى امكاناتها واحتمالاتها .

وقدمت هذه المرحلة تجاربا رائدة في الفن التشكيلي المعاصر ، أصبحت المصادر الرئيسية ، لاجيال الفنانين الشباب ، الذين ظهروا في هذه المرحلة ، وبدأوا بالعطاء المتجدد وتكاملت التجارب حين أصبح لكل تيار رواده المبدعون والمجددون والفنانون المتابعون للتجارب المكتشفة والمستقرة ، والمعمقون للبحوث حتى أقصى الاحتمالات الممكنة لكل اتجاه وتيار .

وهكذا أعطيت هذه المرحلة للتجديد الفني معنى جديدا معاصرا ، ومخالفا لما كنا قد عرفناه في الماضي ، لان التجديد لم يبق في اطار اكتشاف الجديد فقط ، بل أصبح يعني الاكتشاف ، والتطوير للمكتشف على ضوء الواقع ، والوصول الى صيغ الفنية الخاصة بكل فنان ، واللغة القادرة على التعبير عما يريد ، والتي تتمتع بالقدرة على التلاؤم مع الشروط المحلية للفن ، والقادرة على تأكيد الهوية الخاصة ، والتصدي للتحديات الفنية المختلفة الوافدة ، وتجاوزها عبر الصيغ الجديدة المولدة .

وان (المرحلة الحديثة) التي مرت على الحركة الفنية ، قدمت لنا العديد من الاشكال الفنية الجديدة ، والتي وصلت الى (التجريد) وكان على كل شكل فني أ ن يثبت جدارته ليبقى ، ويستمر في (المرحلة المعاصرة) عبر تأكيد أصالته وهويته المحلية ، ولهذا تعرضت هذه الاشكال الى التعديلات الكثيرة التي جعلت البداية عبارة عن بحوث فنية ، ومحاولات لتطوير الموجود وتعديل المكتشف ، حتى يصل الفنان الى القناعة بجدوى ما وصل اليه وقدراته .

وقد تجاوز الفنانون فترة انفعالية مباشرة مرت على الفن التشكيلي بعد النكسة مباشرة ، وكانت تلك الفترة تمثل رد الفعل السلبي على الاحداث ، وفنا دعائيا له طابعه المباشر ، ودخلت الحركة بعدها في مرحلة (الشك المنهجي) الذي وضع جميع أساليب التعبير في وضع التساؤل عن جداوها ، والتعديلات التي بدأت تبرز ضمن كل اتجاه فني ، ليتمكن من التعبير عن القضية السياسية الملحة ، ودون أن يكون تعبيره مباشرا ، ويقدم الاساليب الفنية الملائمة ، ضمن شرط اللا مباشرة الذي أصبح صعبا ، ويحتاج الى قدرات عالية من التعبير الفني .

وتوصل الفنانون الى حلول عديدة للمشكلة ، وظهرت الاساليب المولدة ، والتي استقرت ضمن تيارات الفنية الشخصية ، التي حققت لنفسها حضورا خاصا ، وقدمت المرحلة لنا بعض التجارب الفنية الرائدة ، والتي حققت الصياغة الجديدة المعاصرة ، والمركبة ، والتي عمقت تجربتها الحديثة ، وربطتها بالواقع المحلي على شكل ما ، وأعطت المبررات لاشكالها عبر اثبات قدرتها على التعبير ، عن كل ما هو مطلوب منها في هذه المرحلة .

وابرزت الشخصية الفنية المستقلة لكل فنان تشكيلي مبدع ، والتي أعطته هويته ، وطابعه الخاص ، وحلوله الفنية التي تملك الجذور الفنية العريقة ، والقدرة على التأليف الجديد للعمل الفني ، والتعبير عن كل الموضوعات مهما كانت ، سياسية أو اجتماعية أو ذاتية أو فنية محضة ، بحيث أصبحت عملية (التجديد الفني) تعني الخلق لعالم كامل له جوانبه الاجتماعية والسياسية والفنية ، وله استقلاله الشخصي ، وبدأنا نرى اللوحة تحتوي على اكثر من شكل ، ولها اكثر من بعد واحد أو تعتمد اكثر من مصدر في تأليفه اللوحة .

وتبلورت الاتجاهات الفنية المعاصرة ، والاساليب الجديدة والشخصية ، من التجارب الرائدة التي حققت الاساليب الشخصية ، والتي أعطت التجارب الشابه الايحاءات المختلفة ، وبدأت هذه التجارب الرائدة ، في التأثير على الحركة الفنية ، وطبعها بطابعها ، ودخلت الحركة في (المرحلة التحليلية) التي تلت (المرحلة التركيبية) وبدأ الفنانون الشباب بتعميق ما كان قد اكتشفه الفنانون المعاصرون ، وبتحليله ، وأخذ مسلماته لينطلقوا بها الى اقصى احتمالاتها الممكنة . والتي جعلت التيارات الفنية ، تعمق بحثها الفني ، وتجعله ضمن اطار محدد واضح ، وضمن أشكال معروفة ، يعمقها كل فنان وفق غاياته الجديدة ، ويختار أحد الجوانب في تجربة ، أو أحد العناصر ، ويقدم رؤيته الجديدة ، ويذهب في البحث الى أقصى امكانات التجربة وأبعادها .

وقد شهدت المرحلة توسعا كبيرا في الحركة الفنية ، وتزايدا في عدد الفنانين العاملين ، وانتشارا للفن التشكيلي الى مختلف المحافظات ، وتفاعله مع الشروط

الجديدة نتيجة للاعداد الكبيرة ، التي رفدت الحركة الفنية ، والتي قدمت (كلية الفنون الجميلة) و (مراكز الفنون التشكيلية) و (المعاهد المتوسطة الفنية) ، و (معاهد أعداد المدرسين) في المحافظات المختلفة ، وغيرهم من هواة الفن والفنانين الذين علموا أنفسهم بأنفسهم ، وقد أصبح هذا التوسع من أهم ميزات المرحلة المعاصرة ، وأهم خصائصها ، فقد تعددت الاساليب الفنية ، وتعددت التيارات وتشابكت ، وتباين الفنانون في أساليبهم ، وفي شخصياتهم ، بحيث أصبح كل فنان من الفنانين يقدم لنا ما هو خاص ، وله استقلاله وبحثه الفني ضمن اطار مشترك من الاتجاه الفني الواحد .

وعادت أفواج الفنانين الدارسين خارج القطر وقد حملت هذه التجارب الفنية المختلفة من (الاتحاد السوفياتي) و (الدول الاشتراكية) ومن الدول الغربية ، وبدأت الاتجاهات الفنية تتعدد ضمن تيارات الفنانين الشباب وفق ذلك التعدد في المصادر ، وبدأنا نشهد عملية توليد جديدة للتجارب ، وبرزت الصيغ الفنية الواقعية بأشكالها المختلفة ، و (التعبيرية) بجميع اتجاهاتها فأضافت الى التيارات الفنية السابقة بعض المحاولات الجديدة ، فازدادت الحركة غنى في اتجاهاتها ، وتعددا في أساليبها .

وقد شهدت المرحلة ، انشاء (نقابة الفنون الجميلة) عام (١٩٦٩) والتي اخذت على عاتقها جزءا من تنظيم الحركة الفنية ، وقد ضمت كافة الفنانين العاملين ، والعائدين ، والخريجين من (كلية الفنون الجميلة) والهواة ، وعبرت هذه النقابة عن الشعور بالحاجة الى جهة أخرى تسهم في دفع الحركة الفنية الى الامام ، وتتولى تنظيم علاقاتهم مع الجهات المختلفة التي يعمل الفنان لها .

وافتتحت النقابة صالة عرض فنية لها باسم (صالة الشعب) ونظمت المعارض فيها ، وعقدت النقابة الاتفاقيات مع الاتحادات الفنية المختلفة ، وأصبحت عضوا في اتحاد الفنانين التشكيليين العرب ، وتوسعت نشاطاتها تبعا لتوسع الحركة الفنية .

وفي نفس الوقت ، توسعت الانشطة الفنية التي ترعاها (وزارة الثقافة) ، والمعارض التي تشرف عليها ، وتحددت المعارض الهامة الكبيرة التي تنظم كل عام ، وقد أصبحت وزارة الثقافة تنظم (المعرض السنوي) ، وتنظم النقابة (المعرض العام) .

وتطورت الرعاية والتشجيع للفنانين ، والاقتناء من معارضهم وتطورت المعارض الفنية تطورا كبيرا ، وازدادت المعارض الفنية الهامة التي نظمت خارج القطر ، والمعارض الاجنبية المختلفة ، وافتتحت عدة صالات عرض خاصة كصالات (أوغاريت) و (ايبلا) و (الرفاه) في (دمشق) ، وكذلك صالات عرض في مختلف المحافظات ، وشهدنا نشاطا فنيا لا نظير له ، غطى السنة بمعارض متميزة ، واعطى الصورة الحية عن تكامل الحركة الفنية ، وما قدمته من ابداع ، هذا بالاضافة الى التنظيم المتكامل لهذه الحركة .

كما تطور النقد الفني نتيجة لذلك ، ظهرت عدة دراسات هامة عن هذه الحركة ، وأصبحت الصحف والمجلات المختلفة تقدم البحوث المتنوعة والدراسات عن هذه الحركة ، كما بذلت الجهود لتغطية النشاط الفني عبر وسائل الاعلام .

وأصدرت (وزارة الثقافة) مجلة (الحياة التشكيلية) عام ١٩٨٠ لتقدم الدراسات الجادة عن الحركة الفنية وعن النشاط الفني المحلي والعربي والعالمي .

ويدلنا ذلك على مدى التوسع الذي حققته الحركة الفنية في القطر العربي السوري ، سواء من حيث الاتجاهات الفنية أو اعداد المعارض التي تنظم للفنانين ، وتنوعها وشمولها لكل المحافظات ، وحتى على مستوى النقد الفني وما قدمته المحاولات النقدية لهذه الحركة من محاولة ربطه بالجمهور وتوسيع النشاط المتنوع .

مما يؤكد لنا أهمية الدور الذي لعبه الفنان التشكيلي المعاصر ، وما قدمته الرعاية له من امكانات وتشجيع وعبر مفهوم أساسي وهو توفير المناخ الملائم للفنان لكي يبدع دون أي تدخل في أسلوب تعبيره ليأخذ حريته الكاملة ، وكان هذا التشجيع يشمل كل التيارات والاساليب وكل الاتجاهات وما توصلت اليه هذه الحركة من شعور عميق بالمسؤولية التاريخية لبناء الانسان والحضارة الحديثة .

وهكذا تطورت التيارات الفنية متنافسة ايجابيا ، وتعددت أشكال التعبير الفني ، وازدادت التيارات الفنية ، وغابت بعض الاشكال الفنية التي لا تلائم الظروف الخاصة بالقطر ، وتأكدت عبر التيارات الفنية بأنها لا تلائم الظروف الخاصة بالقطر ، وتأكدت عبر التيارات الفنية التي بقيت مدى التزام الفنان بالقضايا المصيرية لشعبه ، ومدى رغبته في تقديم الفن المتميز الاصيل ، القادر على التعبير عن القضايا المصيرية التي تهم شعبه وأمنه ، ومعركتهما المستمرة ضد الاستعمار والصهيونية ، ومن هذا الاحساس العميق بالمسؤولية تبلورت الاتجاهات الفنية المعاصرة ، والتي نستطيع ان نلخصها كما يلي :

أولا : الاتجاهات الفنية ذات الحضور المتميز الاصيل والخاص التي قدمت لنا أساليبا فنية متكررة هي ثمرة لدمج أكثر من اتجاه ، فهي أساليب بين (الواقع) و (التجريد) .

ثانيا : الاتجاهات الفنية الواقعية على اختلاف

الصيغ الواقعية المعروفة .

ثالثا : الاتجاهات التعبيرية على اختلاف اشكالها .

رابعا : الاتجاهات العربية الحديثة التي قدمت التجارب التي تتميز بالطابع المحلي وعناصرها العربية الخالصة .

بين الواقعية والتجريد

ثمة تجارب هامة برزت بعد نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، لتقدم لنا العديد من الاتجاهات الفنية ، بعضها (واقعي) وبعضها الاخر (تعبيري) ، وقد حاول كل فنان من الفنانين التعبير عن موقفه من الاحداث ، عبر أسلوبه الخاص ، وعمل على رفد هذا الاسلوب بما يستلزمه من تعديل ، ليتوصل الى صيغة فنية جديدة، والى رؤية فنية تتجاوز التحديدات المألوفة للانتماءات الفنية ، واعتمد كل فنان على أكثر من جانب واحد لتكوين شخصيته ، والوصول الى لغته الفنية .

وهكذا بدأنا نرى العناصر التشكيلية المستمدة من التراث العربي ، والتي ورث الفنان الرغبة في استخدامها من الفنانين السابقين قد عادت الى اللوحة ، ولكن أضيفت اليها الرموز المتنوعة والكتابات العربية ، والاساطير الشعبية ، والعالمية ، وأكتشفت عناصر جديدة هامة في التراث يمكن الاستفادة منها ، وكذلك في الصناعات والحرف اليدوية ، وفي الايقونات التقليدية ، وفي الآثار القديمة ، والمخلفات الشعبية ، ورسوم الاطفال ، الى غير ذلك من العناصر التشكيلية والتجريدية .

وقد أضيفت (الواقعية) الى (التجريد) في اللوحات الفنية والعناصر الوافدة الى المحلية ، واندمجت العناصر الذاتية مع الجوانب الموضوعية ، ليتوصل الفنان الى لوحة هي تركيب جديد ابداعي ، لا نظير له .

وقدموا الحداثة لكن بصياغة أكثر شخصية ، واعتمدوا على المفاهيم المبتكرة لتأليف اللوحة ، بدون أشكال مسبقة محددة للتعبير ، وتفردوا في أبحاثهم ، وتمكنوا من الاستفادة ممن سبقهم ، وما قدموه من تجارب ، ليقدموا رؤيتهم الجديدة المضافة ، التي أثرت على جيل كامل من الشباب تبعهم ، والذين عادوا بعدهم الى الصيغ الفنية الاحادية الاسلوب والطابع ، والتي تمثل حركة الشباب المعاصرين .

وعلى الرغم من أن بحوثهم قد قادتهم الى المرور بعدة أساليب ، فلم يكف الفنان منهم عن البحث والتجريب والتطور ، والرغبة الكامنة في كل فنان . لتقديم أكثر من جانب في اللوحة الواحدة ، وهم ان اختلفوا في أساليبهم الفنية وفي العناصر التي لجأوا اليها لكنهم ظلوا محافظين على هذا المفهوم الخاص للعمل الفني .

ونحن قادرون على تمييز تيارين أساسيين ضمن هذه التجارب ، أو نستطيع تقسيم تجاربهم الى قسمين هامين :

أولا : التيار الذي ربط تجربته الفنية بالبحث عن لغة فنية خاصة ، وقد توصلوا الى هذه اللغة حين طوروا أساليبهم للتعبير عن الموضوعات الملحة التي طرحتها الاحداث عليهم ، فأضافوا الى شخصيتهم جانبا موضوعيا .

ثانيا : التيار الذي ربط الفن بالموضوعات السياسية والاجتماعية ، واعتبر أن الموضوع الانساني هو الاساس ، وقد طوروا تجاربهم فنيا لربطها بالواقع المحلي ، وذلك ليتكامل البحث ويأخذ أبعاده .

وهكذا اقترب كل تيار من الاخر ، وحاول التجاور معه ، وبحث كل فنان عما يشعر بالحاجة اليه ، وتوصل كل فنان الى أن عليه أن يطور اما لغته أو موضوعاته ، ليكون عمله أصيلا ، وهكذا بدأ يبحث وينقب عن جذوره أو عن واقعه ، ليتلاءم معه ... ويقدم لنا تجربة متكاملة .

ولسوف نبحث في البداية في التجارب التي انطلقت من البحث عن لغة فنية خاصة وهم الفنانين : (الياس زيات) و (غياث الاخرس) و (نشأت زعبي) و (أحمد دراق السباعي) .

وننتقل بعد ذلك الى التجارب التي ربطت تجاربهم بالموضوعات السياسية والاجتماعية في البداية ، واعتبرت الانسان هو الاساس مثل (نذير نبعه) و (غسان السباعي) و (خزيمة علواني) و (أسعد عرابي) .

إلياس زيات

(١٩٣٤)

لقد خضعت تجربة (إلياس زيات) لتأثيرات مختلفة ، بعضها يرجع الى فترات الدراسة في (صوفيا) و (القاهرة) وبعضها الاخر اكتشفها في التراث المحلي، حتى توصل الى (شخصية فنية) خاصة به ، ومستقلة لها حضورها .

فلقد كان واقعيا في البداية ، وهذا ما اكتشفناه في معرضه الاول الذي نظمه بعد عودته مباشرة ، وتأثر بأعلام الواقعية في (بلغاريا) حيث درس ، وتطورت صياغته اللونية والشكلية بعد ذلك ، تحت تأثير رغبة للتحرر من هذه الصياغات الاولى ، حتى رأيناه ... تعبيريا يلح على اللون المميع ، والاجساد الطائرة العارية ، وقدم تجارب تجريدية خالصة في فترة



الياس زيات - الجيل المعاصر

(١٩٦٥ - ١٩٦٦) ، رسم فيها بلون واحد فقط انطباعاته ورؤيته عن (دمشق) .

لكن مرحلة ما بعد النكسة أوصلته الى الصيغة الخاصة به ، والتي تتجاوز كل تجاربه الماضية التي يمكن اعتبارها محاولات للبحث عن نفسه ، والاكتشاف الاساليب الفنية المتنوعة ، وقدراتها التعبيرية ، وما يمكن أن يصلح منها لطرح الموضوعات المحلية الملحة على الساحة ، وهو قد تعرف على بعض العناصر التشكيلية المحلية ، وبدأ يستفيد منها منذ مرحلة التجريد في تجربته ، حين اكتشف الحفر على الخشب التقليدي ، وما يملكه من تشكيلات ، كما تعرف على بعض المفاهيم الفنية الحديثة التي وجد مصادرا لها في انعكاسات الضوء على الزجاج الملون التقليدي وربطت تجاربه التجريدية بين هذه العناصر وبين البحث عن لغة شخصية خاصة ، وهكذا تفاعلت الصياغات الواقعية التي حملها معه ، باللغة الحديثة التي تطور اليها ، وقدم التجريد بمفهوم خاص متجاوزا هذه الصياغات ، في لغة مستقلة هي بين التجريد والواقعية ، بحيث أصبحت لوحته (ملحمية) تعبتر نموذجا لفن خاص .

وحتى يتسنى لنا تحليل أسلوبه الخاص ، لا بد لنا من القول بأنه قد انطلق من الايقونة التقليدية ، في فنوننا القديمة ، وحاول تطويرها لتساعده على التعبير عن الاحداث الجديدة المعاشة في وطننا بعد نكسة عام (١٩٦٧) ، واكتشف في الايقونة مصدرا هاما يساعده على اكتشاف أسلوبه الخاص .

وحين عالج الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، في تلك الفترة ، قدم لنا موضوعاته بصيغة جديدة كليا ، تجمع بين الاسطورة الشعبية والدينية وبين المشاهد الحياتية اليومية ، في الاحياء الشعبية ، واضاف الرموز اليها ، وحشد عناصرا مختلفة من الزخارف التقليدية على الخشب الدمشقي المعروف باسم (العجمي) الذي يزين البيوت التقليدية ، واستعان بالتقنيات المحلية التي استخدمها رسامو الايقونة الدمشقيون ، اذ رسم على القماش مباشرة بالحبر الصيني المميع ، اللون فوق الرسوم ، الالوان المميعة المائية التي عالجها بنفسه ، معتمدا على مهارته التقنية وعلى معرفته المتميزة بالتقنيات المتنوعة ، التي توصل اليها نتيجة لخبرته في ترميم اللوحات القديمة ، ومعالجة تلفها .

وهنا يعني بأن (إلياس) قد جمع بين عدة عناصر في لوحة واحدة ولجأ الى تقنية خاصة به ، ليؤلف هذه العناصر في لوحة فأعطى ذلك للوحته تنوعا وغنى ، ساعداه على استخدام الحكايا الشعبية ، والاساطير والقصص المختلفة ، التي سخرت للتعبير عن رؤية جديدة .

وهكذا دمج الرسوم مع الالوان وتداخلت العناصر والاشكال المطبوعة على القماش مع الاشعار والكتابات، وزخرف المساحات ، وأعطاها جميعا صيغة جديدة مبتكرة ، يمكن أن نطلق عليها (اللوحة الملحمة) التي تجمع أكثر من عنصر ، وتؤلف بين أكثر من شكل ، لتقديم ملحمة الحياة المعاصرة بكل اشكالاتها ، وذلك عبر شتى الاشكال التي ترابطت مع بعضها .

اما من حيث الموضوعات ، فقد تنوعت ، تنها الحث على (المدينة) التي تعيش أزمة خانقة ، وتحتاج الى (فداء) يبعث الحياة فيها ، والى مخلص ينقذها ، ونلاحظ بأن الفارس الذي أتى ليخلصها ، هو (مسيح جديد) منقذ ، أو (خضر) جديد يبعث الحياة في المدينة المصلوبة ، وقد نرى الرمز ، وقد قدم لنا على شكل امرأة تنزف من جرح عميق ، ولقد زخرفها بزخارف محلية ليقدم لنا أسلوبه الخاص في التعبير عن الاحداث ، وذلك عبر رموز غير مباشرة ، فيها العودة للقديم ، والتوظيف لكل العناصر لتخدم أهداف (الياس زيات) في التعبير عن الواقع .

لهذا تبدو اللوحة ... ملحمة رمزية دمجت فيها



الياس زيات - مناقشة (١٩٨٣)

العناصر العديدة ... من أجل التعبير السياسي والانساني ، وأسلوب التنفيذ بعيد عن المباشرة ، لان الاشكال المرسومة قدمت بصيغة حدسية تماما ، وحورت بشكل يكشف عن هلامية الاجساد ، التي حورت بصياغة خاصة .

ولقد توصل (الياس زيات) الى لوحة تعكس عالما خاصا بكل عناصره الاسطورية ، التي قدمت بصياغة جديدة ، ودمجت بين ما هو تجريدي خالص من العناصر الزخرفية مع المضامين الانسانية ، وهكذا تمكن من تركيب عناصر مع بعضها ودمجها معا في عمل واحد ، وألف بينها ، وأصبحت اللوحة كلا متآلفا ، رغم وجود عناصر شتى فيها ، بعضها يرجع للماضي الاسطوري ، ومنها ما هو جديد معاصر ، وما هي أدبي وفني ، في كل متناسق له شخصيته المتميزة .

نشأت زعبي
(١٩٣٩)

لقد انطلق (نشأت زعبي) من الاحياء القديمة ، والبيوت التقليدية ومن رصد للاجواء الشعبية ، في (الحمامات) ، وذلك في فترة الدراسة وما قبلها ، وطور هذه التجربة لتقدم رؤيته الخاصة .

لقد جمع في رسومه الاولى بين الواقعية والشاعرية ، حين رسم الاحياء وقدم البيوت والحارات ، وانتقل بعد ذلك الى (التجريد) ، مطورا تجاربه اللونية ، وألح في فترة التجريد على الاضواء المتنوعة التي تخترق سقوف الحمامات الشعبية ، وتبرز عبر الزجاج من النوافذ المدورة ، وتوصل الى لوحة شاعرية تتداخل الالوان فيها بحساسية وجمال.

وحين حدثت النكسة تحولت تجربته من (التجريد) لتقدم لنا رؤية مستقلة ، يمكن أن نرى فيها عودة للواقع لكنه من خلال صياغة تجمع بين عدة أشكال وعناصر مستوحاة من الطبيعة ، وبرموز متنوعة وكانت الاحداث عاملا مساعدا له ، لكي يقدم لوحة ملحمية خاصة .

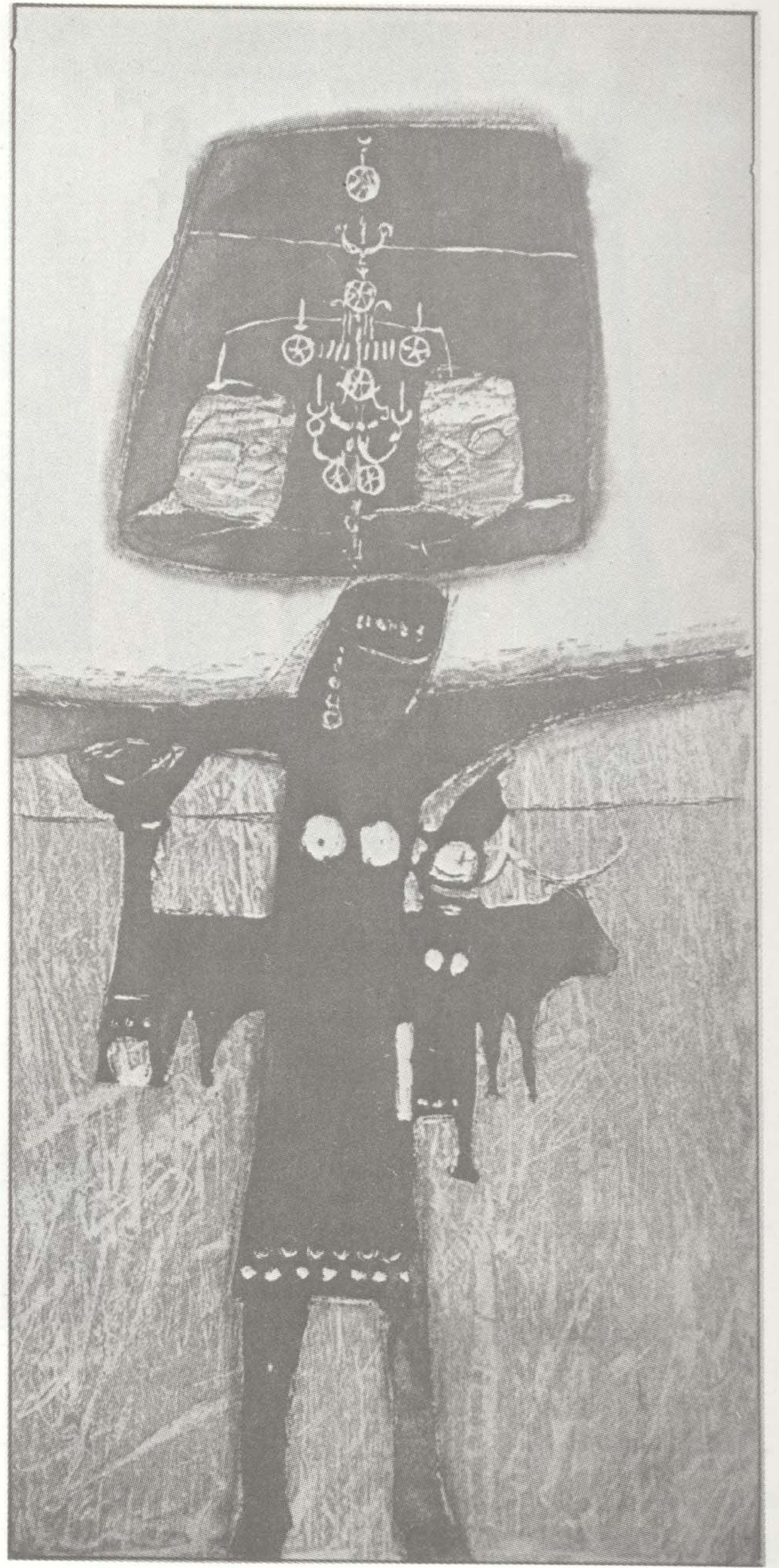
لقد اختار مشاهده من الطبيعة ، ودمج ما اختاره، ولجأ الى حذف بعض الامور العرضية ، مستبقيا لما هو جوهري في نظره ، وأبرز بعض التفاصيل والدقائق، التي وشح الطبيعة بها ، ودمجها مع عناصر مختلفة ، واستنبط منها لوحة واحدة ، ولهذا نرى الشبابيك المحلية متداخلة مع الشجر والطبيعة ومعبرة عن شيء جديد مستنبط كليا .

أما من حيث التقنية فقد اختار طريقة للتعبير تقرب لوحاته من التعبير باللون المائي ، ووشح هذا اللون بضربات من الفرشاة ، على نحو تظهر حركة الفرشاة ، وجعل الضربات مختلفة الشدة والقوة ، لتعكس حركة على السطح توحي بالابعاد المختلفة ، وتعطي القيم وهكذا تبدو الطبيعة حية ، دون عملية التسجيل ، ومزخرفة ، ومرصعة بحركة اللون ، وغنائيته ، وقد اختار مشاهده من أمكنة متنوعة ، بحيث أصبحت اللوحة كقطعة فسيفساء ، رصفت بشاعرية ونظمت لتحقق هدفه .

وحين عالج الموضوعات السياسية ، والاجتماعية ، لجأ الى الرموز البسيطة المعبرة ، فالدجاجة لا تأكل الحبوب في لوحته (قرية) ، والحمامة مقتولة ، والمرأة يهاجمها القط الاجرب ، والحيوان المفترس يهاجم العصافير ، ونحس بأن كل هذه الحكايا الشاعرية التي يقدمها قد نسجت من عناصر أخذت من البيئة المحلية ، ومن حياتنا اليومية في الريف ، وهو يكشف عن عمق ارتباط (نشأت زعبي) بالحياة الريفية ، وقد أصبحت هذه الحكايا الشعبية تملك قدرة على التعبير عن كل ما يريده ، وذلك عبر لغة خاصة به ، وقد أضاف الى التعبير الفني عبر هذه الحكايا المستعادة ما هو أصيل ومتميز .

وقد حملت لوحاته الكثير من الفهم للمنمنمات العربية ، وذلك قد ساعده على التعبير الفني الخاص ، لتقديم عالمه الشاعري والملحمي ، الذي يملك قدرة على التعبير خاصة به .

وهو يكشف عن تنوع المصادر وتداخلها ، وعن قدرته على التعبير الخاص وليقدم لنا لغة لشخصية لها حضورها المتميز .



غياث الأخرس ـ المرأة المصلوبة

غياث الأخرس
(١٩٣٧)

في البداية ، لجأ (غياث الاخرس) الى الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، وقدمها بصياغة واقعية ، وعن طريق (الحفر على المعدن) و (الخشب) ، ولاقت تجاربه الاولى اهتماما لانها المحاولة الاولى لادخال (فن الحفر) الى سورية ، وذلك في عام (١٩٦٥) حين عاد من مرحلة دراسة في (باريس) و (مدريد) .

ولكن تجربته أخذت أبعادها بعد ذلك نتيجة لاحتكاكه بالعناصر المحلية ، التي ساعدته على اكتشاف صياغة جديدة معبرة .

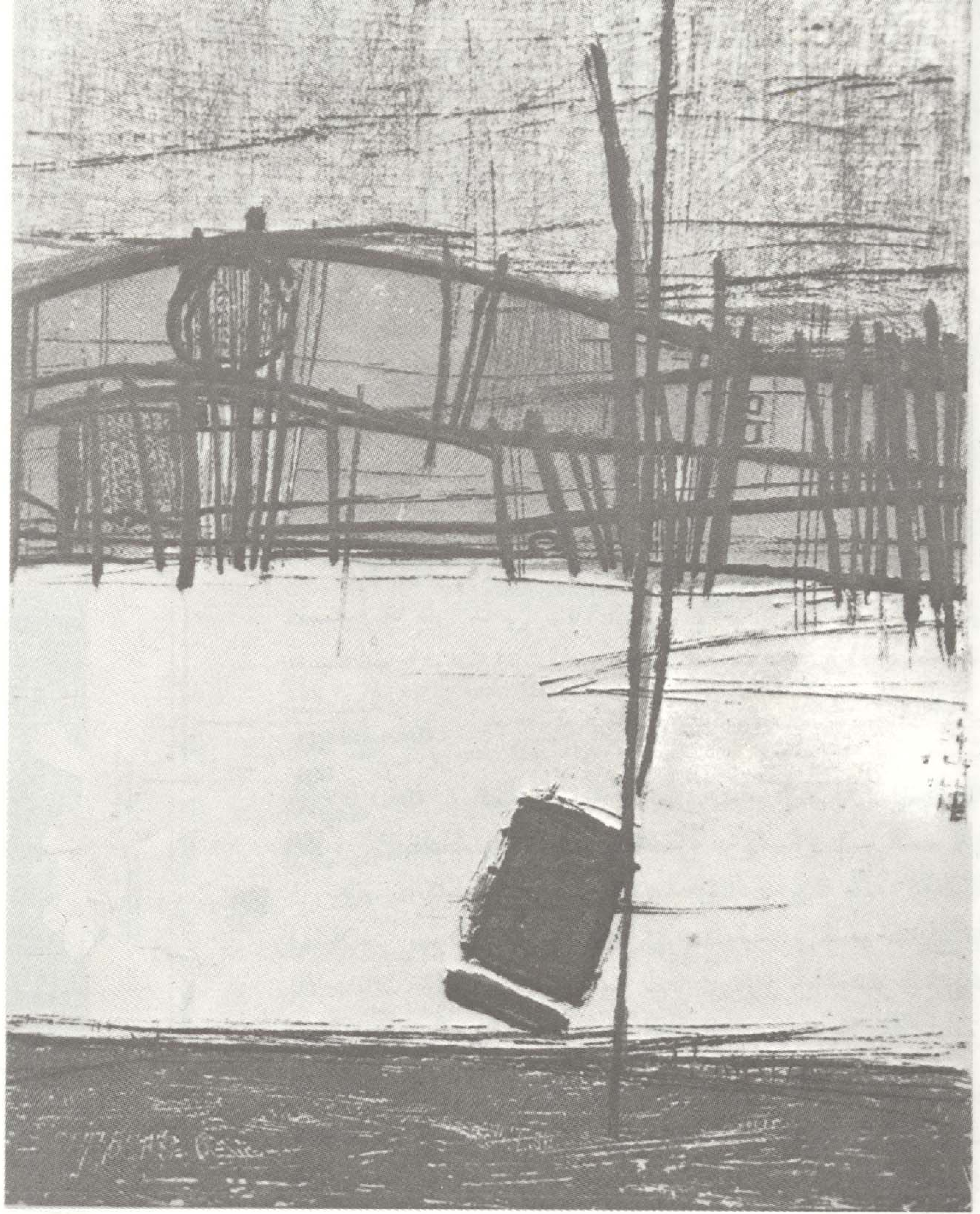
ولقد أدرك أهمية الحفر الخشبي القديم الذي استخدم للطباعة على (الاقمشة الشعبية) ، والمحفورات القديمة على (السيوف الدمشقية) والطباعة التقليدية للرسوم الشعبية ، والمحفورات الطبيعية التي تقوم بها الرياح على الصخور ، والحفر على الصخور في فترات موغلة في القدم في تاريخ القطر ، وحاول الاستفادة منها جميعا لتقديم تجارب مختلفة ، تعكس تأثيراتها جميعها على فنه ، وأضاف الى ذلك كله ، تقنيات جديدة حملها معه ، وطورها بالاحتكاك مع الواقع .

وازدادت تجاربه تطورا من حيث التقنية في الفترة الممتدة ما بين عامي (١٩٦٥ ـ ١٩٦٧) ، ووصلت الى صياغات أقرب الى التجريد ولكن أحداث النكسة قد ساعدته على اكتشاف هام واساسي وهو أن على الفنان أن يربط تجربته ، بما هو محلي ، من حيث الموضوعات ، كما ربطها بالتقنيات والاشكال المحفورة التي استفاد منها استفادة كبيرة .

ولقد كانت تجربته الهامة في هذه المرحلة لوحة (لئلا ننسى) التي رسمها عام (١٩٦٨) ، اذ تأثرت بالاحداث التي مرت وعبرت عن رؤية جديدة تماما سواء من حيث الموضوع أو المعالجة ، التي تنطبق عليها مفهوم اللوحة الملحمة التي تروى أحداث العدوان للاجيال عن طريق قصيدة محفورة ، والى جانبها الرسوم المتنوعة ، وبقايا المخلفات التي تركتها الاحداث الى جانب ما مرت على هذه القطعة من الاحداث ، وتقلب العاديات المختلفة التي أعطت لهذه الوثيقة أهمية كبيرة .

واستمرت تجاربه في الحفر على المعدن ، وازدادت أهمية ولعبت دورا هاما في تكوين جيل من (الحفارين)، وفي تدريب هؤلاء الشباب على التقنيات والمفاهيم الطباعية الخاصة .

وفي عام (١٩٧٢) نالت لوحته (ولادة) جائزة الحفر الثانية في بينالي الاسكندرية ، ولقد حققت هذه اللوحة كل أهداف (غياث الاخرس) التي أخذت صياغة أبسط وأكثر عمقا وانسانية ، اذ صور فيها ، ولادة طفل وهو يحمل غصن زيتون ، ويبرز وجه الطفل من الارض كأنه ينبت منها ، وتحس بالمأساة وقد تجلت على الوجه ، والامل الذي كان يحمله هذا الطفل قد اصطدم بالواقع المأساوي ، بالحياة التي لم تقدم الا التناقض والآلام ، وهكذا تحفل اللوحة بالمعاني الانسانية والملحمية التي يبرزها التناقض بين البراءة والسلام ، وبين العدوان والألم .



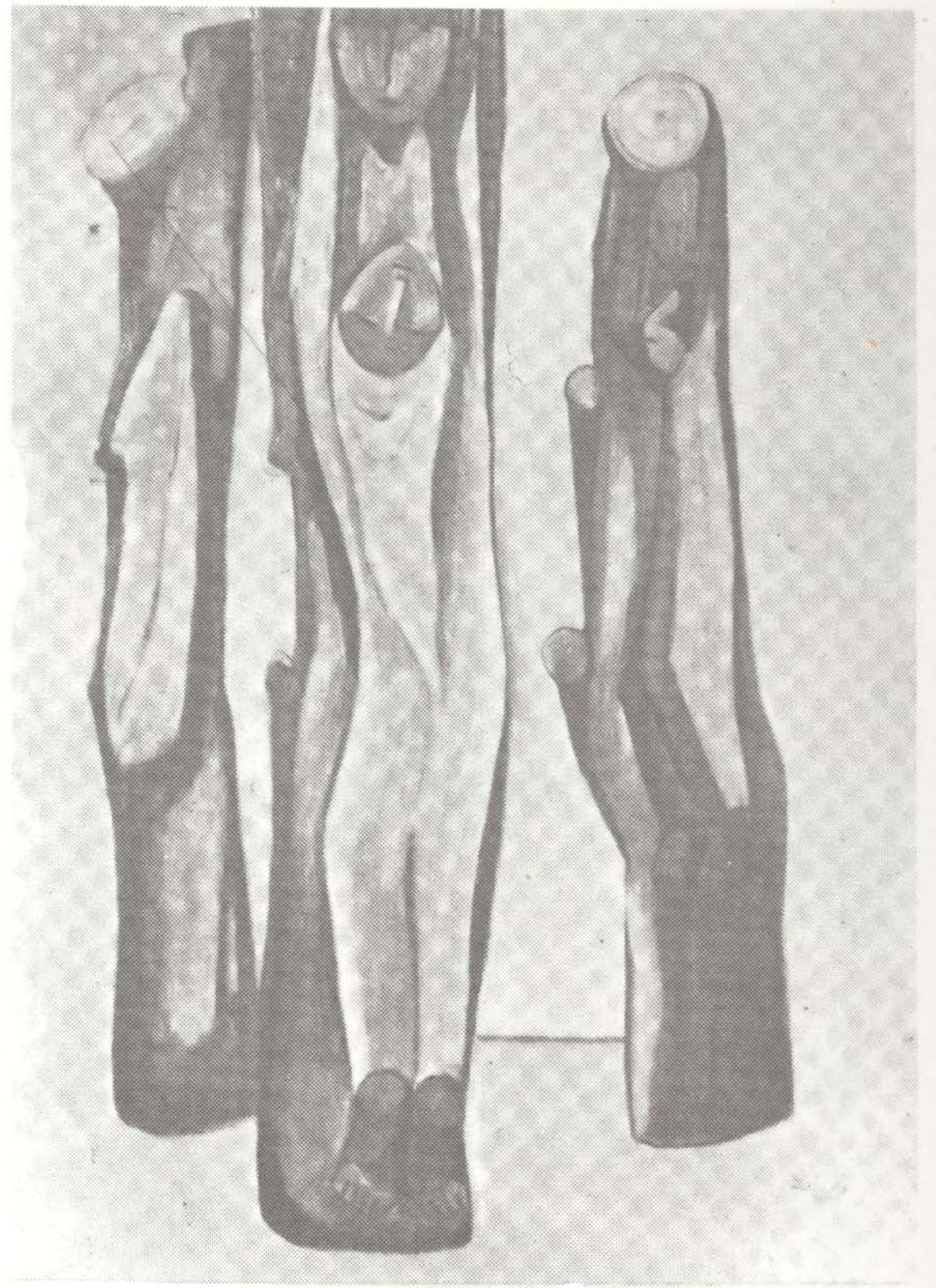
غياث الأخرس - عمل رقم (٤)

واستمرت تجارب (غياث) وتطورت بحوثه نحو اسلوب شخصي ، واعتمد في مراحله التالية على عدة عناصر هامة ، أولها تقسيم اللوحة الى قسمين أساسيين ، يفصلهما خط الافق الواضح ، وبرزت المشاهد الصحراوية في الاعلى ... والفراغ ، وقدم لنا في الاجزاء السفلى بذور الحياة ، عن طريق نباتات تريد شق الارض الى الاعلى ، وتتحدى الصحراء المجدبة لتعبر عن ملحمة الحياة .

وهكذا ، احتوى العمل الفني على (تراجيدية الحياة) ، وعن الصراع بين الموت والجدب واليأس ، وبين الحياة . والامل والتجديد ، وقدم لنا الانسان يحيط به الفراغ القاتل ، والقوى التي تقف بوجهه ، وفي نفس الوقت نرى قوى الارض تعطي الحياة وتسعى لتجديدها ، وتعطي الانسان القدرة على المقاومة ، ويكشف عن ان التشبث بالارض طريق الخلاص وهو سبيل الانسان الى الحياة .

وقد ربط بين الارض ، وما تملكه من عناصر ، وبين التراث وما يحمله من مقومات ، وطور بحثه ليخدم الغاية وهي التعبير عن الواقع ، وعن صراع الانسان فيه من أجل الحياة .

وتابع تجاربه فيما بعد ، واستعان بعناصر مختلفة دمج بينها ، وأدخل الصورة الفوتوغرافية ، وربط بينها وبين الصياغات المختلفة ، وبدأ يتلاعب في الصورة ودخل المخبر الفوتوغرافي في هذه العملية ليقدم لنا بحوثا مختلفة ، أعطت صياغة خاصة به ، ولغة فنية تجمع الكثير من الرؤى التجريدية والواقعية والتعبيرية، وتضم اليها الصيغ والاشكال المحفورة المختلفة التي أعطت فنه ... شخصية متميزة .



أحمد دراق سباعي ـ نساء

أحمد دراق السباعي
(١٩٣٥)

لقد وجد (أحمد دراق السباعي) في رسوم الاطفال على الجدران والكراسات مصدرا هاما من مصادر الفن التشكيلي المعاصر اكتشف فيها العفوية والتلقائية، وقدم لنا تجربة فنية متميزة ، تعتمد على السذاجة في التعبير ، والرؤية العفوية للعالم ، والتحوير الخاص للأشكال .

وقدم الموضوعات المختلفة التي كانت تستهويه ، وخصوصا الحياة في الريف والمدينة، والاحياء القديمة، وعالج الموضوعات القومية والانسانية ، وكان دوما يطور مفاهيم رسوم الاطفال ليتمكن من معالجة هذهالموضوعات ويربطها بنظرة الطفل للعالم وسذاجته ، وادخل الاطفال في لوحاته ، وعبر عنهم بلغتهم ورموزهم ، التي اصبحت فنا تشكيليا حين اعطاها المضمون الجديد .

وهكذا ، شاهدنا له اللوحات المختلفة مثل (العاملون في الحقول) و (اللاعبون في الطريق) و (النسوة على الشرفة) و (النازلون والطالعون) وعبرت كل لوحة عن موضوعها بالمساحات البسيطة ، والخطوط المختزلة للأشكال واللون الموحد المسيطر ، وعرف كيف يسخر فن الطفل... ليعبر عن الموضوعات الحياتية الملحة .

وحين رسم (الاطفال وطائرات الورق) ، و (ألعاب الاطفال) و (مركب الطفل) أضاف الى لوحاته الرؤية الطفولية ، وتمكن من أن يغزو عالم الطفل تماما ليعبر عنه ، ويأخذ كل العناصر التي يستخدمها الطفل في لعبه لتصبح أدواته في التعبير عن عالمه هو ؟

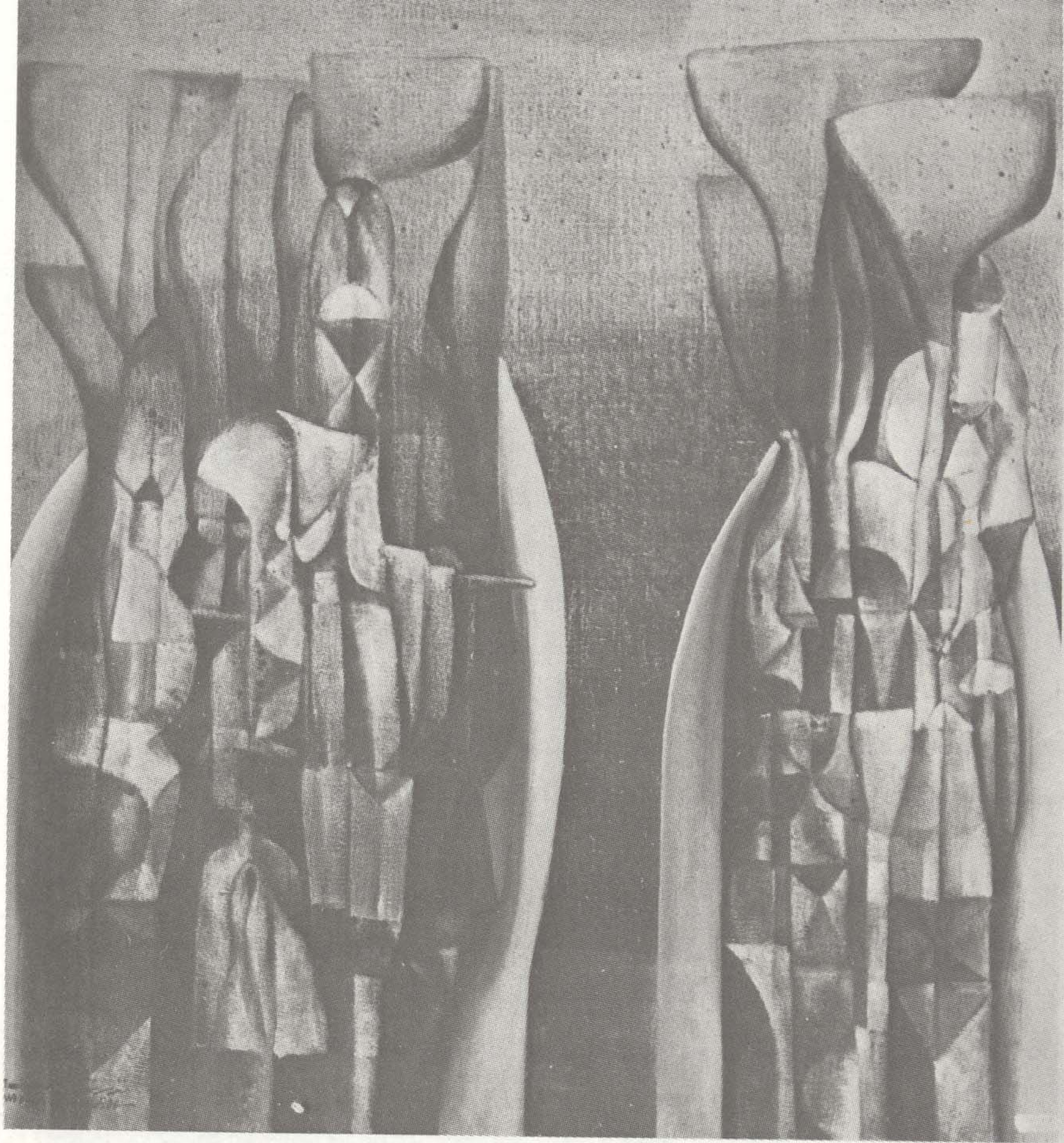
وبعد أن خاض هذه التجربة ، وتمرس عليها ، بدأ يطرح الموضوعات السياسية المختلفة ، عبر رموز أخذت من الاطفال ، وبأسلوب يستقي أهم ميزاته من رسوم الاطفال ، والذي يتجاهل في أكثر الاحيان كل القواعد التقليدية للواقعية ، وفي نفس الوقت ، يحلل الاشكال ويختزلها لتصبح أقرب للتجريد ، ويدمج بين رمز لشخص مبسط ، وبين رؤية واقعية هي نتيجة لارتباط موضوعاته بهذا الواقع ، وهكذا أعطى شخصية خاصة .

وحين نشاهد لوحة (امرأة معلقة على حبل الغسيل) ، كما يعلق الغسيل بالملاقط الخشبية ، وهي تتدلى من هذا الحبل ، نحس بمدى قدرة (أحمد) على الوصول الى مضمون اجتماعي للوحته اعتمادا على رمز مبسطو جريء ، ولا يمكن أن نراه الا في لوحات الاطفال ورسومهم ، وهو لهذا يملك الحس الطفولي ، والقدرة على مفاجأة المشاهد بصياغاته ، واختيار موضوعاته وتنفيذها ، والقدرة على الرمز من خلال رسم بسيط بخطوط قليلة ، وبلون موحد .

نذير نبعة
(١٩٣٨)

لو عدنا الى معرض (نذير نبعة) الاول الذي نظمه بعد عودته من الدراسة في القاهرة ، نكتشف اهمية الانسان عنده ، كمحور أساسي لكل تجربته ، ولقد ظل الانسان عنصرا رئيسيا على اختلاف الموضوعات التي عالجها ، أو الصيغ الفنية التي لجأ اليها للتعبير عن هذه الموضوعات ، فقد عالج أزمة الانسان المعاصر في موقفه من الحضارة الحديثة ، واستخدم الشكل الانساني ليساعده على التعبير عن موضوعاته . التي ألحت على استلاب هذا الانسان ، وازمة هذه الحضارة ، والتطور التقني الذي سار في طريق تتعارض مع الاهداف الانسانية .

وحين تطورت تجربته فيما بعد . لتأخذ عبر مسيرتها عدة أشكال من التعبير الفني ، ظل (الانسان) هو الاساس ، مهما اختلف الاسلوب الذي لجأ اليه ليعبر عن موضوعاته عن طريقه .



نذير نبعة - الزنابق

ولقد رسم النساء في المرحله التاليه من انتاجه ، وحلل أجسادهن تحليلا فنيا خاصا ، وقدم لوحة بلون واحد يسيطر عليها ، وعبر عن الكتلة اللحمية في الجسد المحور ، ليعكس مضمونا انسانيا ، وساعده اللون على تقديم العالم الذاتي لشخوصه ، وهكذا اختلف اللون حسب الحالة النفسية التي يريد التعبير عنها ، وقدم اللون لنا موسيقى معينة تترافق مع مضمون هذا العمل وتساعده على التعبير .

وظل محافظا على أسلوبه هذا في المرحلة التالية ، حين رسم مجموعة من اللوحات التي ارتبطت بالقضية الفلسطينية ، وجسدت هذه الاعمال الانسان بمفهومه البطولي كثائر ومقاتل ، ولخص قوة هذا الانسان وقدراته على التحدي ، وعن طريق الخطوط المتينة التي تعبر عن قوة الانسان ، وارادته الحديدية ، ودون أن يتقيدبالمفاهيمالتشريحية التقليدية ،فأصبحت لوحاته متداولة تعكس صياغة جديدة . لهذا الانسان ومقنعة فنيا ، دون ان يتقيد بالصياغات التقليدية لرسمه .

وقد ساعدته امكاناته كرسام ، وتمكنه من التعبير بدقة على التلاعب بالاشكال ، وتسخيرها لخدمة مختلف الاغراض التي يريد ، وهكذا شاهدنا له عدة تجارب هامة ، منها مما رسم بالالوان الزيتية ، ومارسمهبالقلم والحبر الصيني ، وحقق في هذا المجال خطوة جرئية، على طريق توظيف الفن لخدمة الموضوعات السياسية الراهنة .

وحين تطورت التجربة وأخذت أبعادها بعد ذلك ، لجأ (نذير) الى عدة أشكال فنية مستوحاة من التراث العربي ، أو من الواقع المحلي ، مثل الزخارف والقواقع والمحار وغيرها ، وأعطاها أهمية في التعبير في اللوحة لاتقل عن (الانسان) لانها الاشكال التي تكشف عن أهدافه وتوضح غاياته من رسم لوحته .

ولجأ الى صياغة خاصة للوحته ، حين رسم (المدينة) وزخرفها ، وحور بيوتها لصيغ تشكيلية وتزيينية معبرة ، وظهرت هذه المدينة خلف الانسان الذي رسم في المقدمة ، وابرز الصراع بين الانسان الذي يدافع عن مدينته ، والفوضى التي تهاجمها ، ورمز الى الواقع الذي خلفته الاحداث عن طريق هذه



نذير نبعة ـ فتاة

التجارب ، وقدم السطح المزخرف ، والتحليل التجريدي للشكل الانساني وتداخلت الاشكال مع بعضها ، ولكن الانسان ظل هو (المحور) ، وعبرت العناصر الاخرى عن المرحلة التي يعيشها هذا الانسان .

تداخلت الاشكال التجريدية مع العناصرالزخرفية، والاشخاص الواقعيين ، وعبرت عن أكثر من صيغة ترابطت مع بعضها ، والف بينها ضمن عمل واحد معبر، ولهذا لاتخلو لوحة له من رمز،ومن عناصر ومن تاليفات، تتداخل مع منمنمات ، لتقدم لنا (اللوحة ـ الملحمة).

وفي الفترة التي تلت ذلك ، أي في فترة دراسة امضاها في (باريس) ، قدم تجاربا أكثر بساطة وتعبيرا، وعمقا ، حين حلل الجسد الانساني من جهة ، أو تخلى عنه ليعبر عن المشاكل التي تشغله عن طريق الرموز المتنوعة ، ولجأ الى النباتات المختلفة يستخدمها ويحللها ويعبر بها عن كل الموضوعات ، التي يريد، وعبر صياغات يظن المشاهد أنها مجردة ، وذلك لاسلوبه الخاص في تحليل الشكل الانساني وتقديمه ، فالزنابق تشق الغلاف حين تتفتح ، وذلك كي تعطي أريجها ، ويمكن أن تصبح هذه عبارة عن رمز للتحرر من العبودية ، وقد استطاع أن يجعل النباتات تعكس شتى الموضوعات ، تتحول الى وجه ، او الى منظر ، أو الى موضوع أو تجريد ، وقد يرمز من خلالها ، وهذه هي الميزة الاساسية لتجربته في هذه المرحلة .

أما المرحلة الاخيرة من تجربة (نذير) ، فقد تميزت بصياغة أكثر واقعية من كل المراحل السابقة، وأكثر دقة وتحليلا للاشياء ، وأكثر رمزية ، حين أخذ يعمق رؤيته ويكثفها ، ويكتشف اسلوبه الخاص ، الذي ارتبط بعدة جوانب هامة .

ولعل أهمها (المرأة) التي رسمها مئات المرات ، وفي كل مرة عبر عن فكرة جديدة ، ورمز الى (دمشق) بها ، أو الى بلده ، وأضاف الى لوحته عناصرا هامة تساعده على التعبير عن فكرته ، اذ رسم المرأة تحيط بها الزخارف ، وتتزين بالحلي ، وتقف أمام البحر،أو مع الحصان أو أمام المرآة ، وحولها الخشب الدمشقي المصدف ، والمصباح المزخرف والاواني الخزفية والزجاجات المتنوعة ، تراها قلقة أحيانا ، ولها من زينتها ومن تراثهاالعريق مايجعلها واثقة أحيانا أخرى، وهكذا تفاعلت العناصر المساعدة على اعطاء الفكرة وتوضيحها .

وان من الواضح ، أن (نذير نبعة) يريد الوصول الى استخدام اللغة الواقعية لاقصى الحدود ليعطي عبرها كل مايريد ، وذلك من خلال الرموز ، التي أصبحت عميقة الدلالة عن الافكار ، ولهذا لانرى شيئا في لوحته يضعه عبثا ، ولا نحس بأنه يرسم شيئا للزينة وحدها لان كل العناصر لها مدلولاتها التي لاتقل أهمية عن وجود المرأة .

وهكذ اتوصل (نذير نبعة) الى صياغة جديدة ، قريبة من المشاهد ومفهومة منه ، لكنها تحمل الدلالات العميقة التي تؤكد لنا على أن (نذيرا) يعطي تجربته عمقا ، ورموزا خاصة ، تجعل لوحته غنية ، وقادرة على اعطاء كل المعاني التي يريد ، وتقدم الافكار اللامتناهية ، التي تفترض وجود الرؤية العميقة التي تربط الظاهر بما هو عميق ورمزي .

وهذا هو الاسلوب الذي لجأ اليه حين رسم لوحاته الهامة مثل لوحة (الشهيد) أو (عشتار تزور الفرات) أو (خولة) وغيرها من الاعمال الهامة ، التي عبرت عن رؤية متميزة ، فيها الرموز والصيغ الفنية المتداخلة مع بعضها والتي ارتبطت بـوحده.



غسان سباعي - لاطفال المعلبون

غسان السباعي
(١٩٣٩)

ينطلق (غسان السباعي) من الانسان ويعتبره العنصر الرئيسي في لوحته ، ويقدمه لنا دوما في موقف مأساوي ، وقد ظهر ذلك منذ البداية حين عاد من (الاسكندرية) بعد أن درس الفنون فيها ، وتأثر بالتجارب الفنية الميتافيزيقية ، ومن المعروف أن هذه المدرسة تلح على (الانسان) وعلى الاشياء التي تحيط بهذا الانسان ، وتريد الوصول الى أعمق الافكار حول غربة الانسان المعاصر واستلابه ، وعن طريق أبسط الاشكال الفنية وأكثرها عادية وألفة ، وقد تأثر بعد الدراسة بمشاهد من ريف حمص ، حيث كان يقيم ، وعبر عن صياغة خاصة ، تربط بين أسلوبه المعروف وبين لون التربة في الريف .

وهكذا عبرت لوحته قرية (تلبيسة) عن هذه المرحلة ، حين قدم لنا القرية بصياغة معمارية هندسية ، عبر فيها عن عملية دمج بين بناء اللوحة المتين وشاعريتها ، وقوة التعبير فيها .

لقد انتصبت (القرية) شامخة بعمارتها التي تكشف عن مضمون أراده وهو جمال القرية ، ومتانة بنائها في ريفنا ، وعظمتها وخلود جمالها ، وتماسك بنيانها .

وقد لعبت هذه العناصر المعمارية دورها في التأكيد على المضمون الانساني ، ذلك لانها توحي بشكل انساني ، هو نتيجة تفاعل بين البيوت وسكانها .

وقد تطورت تجربة (غسان السباعي) بعد ذلك، وبعد نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، وبدأت لوحاته تحفل بالرموز المختلفة ، التي أعطت لاسلوبه صيغة جديدة معبرة ، وفي هذه المرحلة رسم لوحة (شق في الجدار) وعكس عبر هذا الشرخ في الجدار القديم المتهدم عن فكرته عن الاحداث ، وحين قام بصلب طفل على الجدار فأضاف الى هذا العمل، معنى جديدا، اذ لم تكن غايته تصوير الجدار وحده بل أراد أن يعكس لنا مضموننا في انهيار جدار ، وهو رمز لشق في جدار عربي كان متماسكا وقويا وقد صلبنا عليه جميعا .

وسافر (غسان السباعي) الى باريس لمتابعة الدراسة بعد ذلك ، وعاد من (باريس) بتجارب جديدة ، تضمنت عنصرين أساسيين وهما : عودة الى الانسان ، وتقديمه في صياغة معمارية بنائية ، اذ برزت الكتل في جسده بوضوح ، رغم تقطع أوصاله، وما أصابه من تهشيم ، وتتعددت الاشكال التي قدمها لهذا الانسان لكن من الواضح أن الانسان بقي صامدا رغم كل شيء ، وان قوة الصمود تأتي من الكتل المتينة التي لجأ اليها ، وعبر بها عن أن في قدرة هذا الانسان مغالبة كل الظروف التي تقف بوجهه .

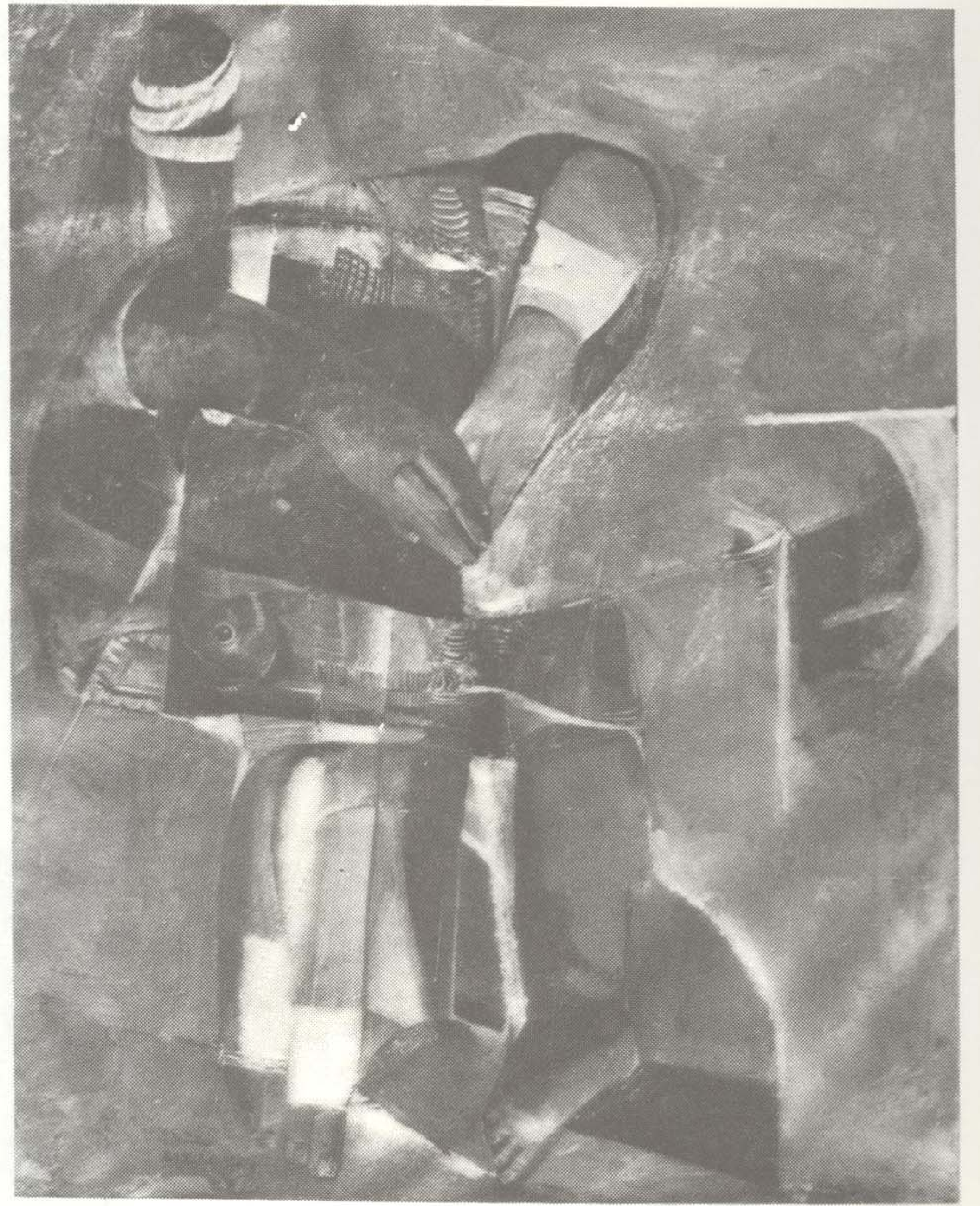
وقد تجت في لوحته (المفاتيح) التي رسمها في هذه المرحلة ، كل خصائص أسلوبه ، اذ رسم احدى الفتيات تحمل بيدها المفاتيح ، مفاتيح الحرية ، وحين

رسمها على هذا النحو أراد التأكيد على أن حريتها في يدها وحدها ، وهي القادرة على استخدامها لتفتح باب السجن الذي وضعت فيه ، وقد رسم السجن بأشكال هندسية تحيط بالمرأة وتمنح حركتها، وان جمال الوجه المعبر عنه بالالتفاتة الجانبية،والشعر المنسدل ، لم يمنع المأساة .

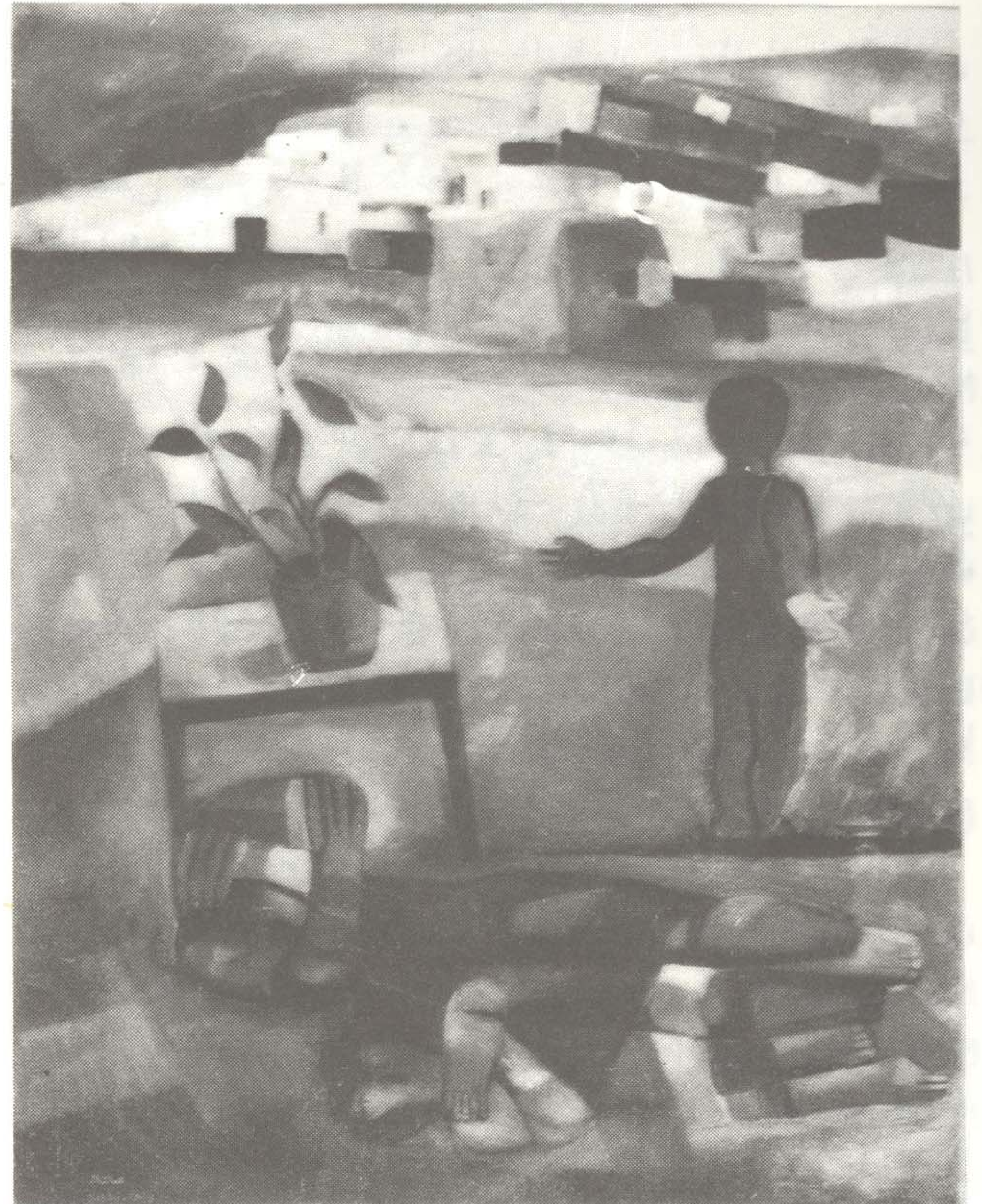
ولكن من جهة أخرى قد تعني اللوحة رمزا ما، فالمرأة هي الامة وهي تملك حريتها بيدها ، وخلاصها بارادتها ، لانها تملك مفاتيح حريتها ولايمكن لاية قيود أن تمنع ارادة شعب من التحرر ، ومهماتعاظمت المآسي فلا بد من أن تحقق ارادتها ، لان مصيرها بيدها .

ان جمال اللوحة ، والمقدرة على التعبير على الموضوع تتجليان بكل وضوح عن طريق الحلول التشكيلية التي لجأ اليها ، فهو من جهة يستخدم الحلول الهندسية في العمارة ، وفي الجسم واليدين، ونرى اللمسات الشاعرية في الوجه والشعر ، وهكذا أأصبح العمل الفني قادرا على دمج أكثر من صيغة ضمن اللوحة ، وأكثر من أسلوب ، حتى يعبر عن التراجيديا الكامنة في صراع الانسان مع القوى التي تهدد حريته ، وهنا يترجم كل جانب من جانبي الصراع صيغة ما ، وهكذ اتتداخل الصياغات وتعمق المضمون وتقدمه لنا .

ولا تختلف اللوحات التي رسمها بعد ذلك عن هذه اللوحة ، من حيث (المضمون) ولهذا نحس بأنه يتابع تجربته الخاصة ويعمقها ، ولعل لوحته (بنات المستقبل) أفضل أعماله تعبيرا اذ نرى فيها .. أربع نسوة ، احداهن ضمن صندوق مغلق ، وقدتحررت من كل القيود ، ورفض كل أشكالها ، وبقي من هذه القيود علبة ، ان المرأة الى اليسار ، قد أعطت الطفل بعد تحررها ، وكل المراحل المختلفة التي مرت تساعدنا على توضيح المفهوم الذي يريده ، اذ أن المنطلق لبناء المستقبل هو الحرية التي تمكن من العطاء ، وقد ظهرت الاقفاص تسعى الى تقيد الامة ومنعها من الحرية ، ولكن الامة قادرة أن تبني مستقبلها بالحرية وحدها .. ولا نريد بعد ذلك الا أن نضيف الى ذلك كله قولنا ان (غسان السباعي) قد وطد أسلوبه الخاص ، ورموزه ، واعطي عبر صياغته الخاصة تجاربه الفنية التي أصبحت تملك شخصية خاصة ، وهذه الشخصية الفنية لها عدة جوانب ، ولعل أهمها .. الانسان وسعيه نحو الحرية ... والانعتاق ، وأستخدم كل الصيغ الفنية المتاحة ليقدم هذا المفهوم ، وعبر الرموز التي تستخدم عناصر تشكيلية وتجريدية لتساعده على تقديم عمله الفني المتميز .



غسان سباعي - الفينيقي الغريق



غسان سباعي - على الشاطئ



أسعد عرابي - فتاتان وطريق

اسعد عرابي
(١٩٤١)

لقد استعان (أسعد عرابي) بالبيوت الدمشقية، وربط بين هذه البيوت ، وبين شكل جديد من التعبير الفني ، يجعل اللوحة عبارة عن مساحات وتنظيم للاشكال ضمنها ، ودراسة للالوان ، وأدخل العناصر المنتزعة من البيئة ، واعتمد على هذه المساحات الصريحة التي نظمت وفق علاقات مدروسة من حيث الملمس والاضاءة والحرارة .

وقد تطورت تجاربه الفنية بعد ذلك ، وفي المرحلة التي تلت (نكسة حزيران) عام (١٩٦٧) لتأخذ أبعادا جديدة ، يطغي عليها الجانب التعبيري ، أحيانا، أو البحث التشكيلي الذي ظلت البيوت الدمشقية خلفية أساسيه له ، وقد اعتنى بالتفاصيل المجهرية والرسم باضاءة قوية ، واطفاء اللون الحار باللون البارد ، الذي يشع ويتوهج كلما نظرنا اليه ، وعكس عبر ذلك المضمون السياسي ، وهكذا أغنى رؤيته الاولى ذات الطابع الاجتماعي المرتبط بالمدينة ومشكلاتها وخصوصا المرأة ـ بالمضمون الجديد ، وبدأت المشكلة تتوسع لتصبح شامله ، بعد أن كانت خاصة بتناقض بين وضع المرأة داخل البيت وخارجه .

واستفاد من الاشكال المنظمة ، والهندسية التي أصبحت خلفية للصيغ التعبيرية التي وازن بينهما، وأعطى عبر هذا التناقض بينهما (صراعا) حادا هو الهدف الرئيسي لتجربته .

وبدأنا نرى الخطوط الهندسية تزداد تباعدا عن بعضها ، حين تزداد موضوعاته مأساوية ، وانعكس الحزن الصامت على الوجوه وتحول أحيانا الى صراخ، وتفجرت الخطوط ، وبرزت الاشكال الانسانية التي خرجت من اطارها المحدد لحركتها ، وبدأنا نرى البيوت المستقرة تهتز ، وتتعرض للتهديم والدمار ، وظهرت النسوة اللواتي يخفين حزنا عميقا ، بملابس سوداء ، ومن ثم تطورت أشكالهن وازدادت تمزقا وتفجرا وطغى اللون الحار على البارد ، مدمرا الهدوء الظاهر ، مظهرا الاعماق .

وهذا يعني ، ان المدينة استوحاها في البداية، ، وكانت ساكنة هادئة ، والتي رسمت بنظام يعكس هذا الهدوء ، قد بدأت تتمرد على هذه الاطر ، لان أعماق المدينة قد ثارت على مظهرها ، وبرزت المدينة على حقيقتها !.

لقد أصبحت المدينة رمزا ، للتعبير عن واقع معين ، وعن ظروف يمر بها هذا الواقع ، وعبرت الرموز عن



أسعد عرابي - وجهان

المشكلات السياسية والاجتماعية الملحة ، فاللون هنا يعكس لناالصراع مثلما تعكسه الاشكال ، وعن طريق الرؤية المتميزة الخاصة به .

واستطاع (أسعد عرابي) أن يطور منطلقاته الاولى بما فيها من عناصر ليعبر عن كل الموضوعات ، وعن طريق أسلوب خاص فيه الجوانب الهندسية التي نظمت بدقة ، والصيغ التعبيرية التي كانت تتوازن معها أو تتمرد عليها ، وهكذا أوجد (اللوحة - الدراما) التي تملك العناصر المختلفة التي لا يمكن ردها الى صيغة واحدة من التعبير ، أو الى اتجاه واحد .

وحين بدأ (أسعد) يقدم تجاربه التجريدية ، التي تمثل رؤيةخاصة منتزعة من العلاقات الفنية التي اكتشفها في البيوت ، وتحولت اللوحة الى علاقات لونية ، فيها الدراما التي كانت موجودة في لوحاته الاخرى ، لكن الصراع تحول الى ألوان تتداخل وتتناقض ، معبرة عن بحوث في اللغة الفنية ، التي يمكن أن تعبر عن الفكرة بأبسط الرموز اللونية والشكلية .

خزيمة علواني
(١٩٣٤)

حين عاد (خزيمة علواني) من (روما) ، وقدم تجاربه الفنية الاولى ، اكتشفنا في هذه التجارب امكانات فنية هائلة ، اذ عبرت عن قدراته على التصوير الزيتي ، وعلى استخدام الخطوط المتينة المعبرة بكل دقة وبصياغة تقليدية .

ولكن هذه المرحلة الاولى لم تستمر طويلا ، اذ تجاوزها الى اللغة الرمزية ، التي جمعت بين الانسان وبين (الطيور) و (الحصان) و (السهام) ، وقدم عبر هذه اللغة عن كل الافكار التي يريد ، والتي أعطته شخصية متميزة ، نرى فيها التعبير بالخطوط المحملة بالرموز ، والتي صورت ، ودرست كثيرا عن رؤيته ، ولهذا أخذت تجاربه صيغة فنية عقلانية ، لا ترضى بالشكل الا اذا كان مدروسا من كل جوانبه ، وهو يعالج الاشكال بدأت ، حتى تستقيم ... وفق ما يريد.

ولعل أهم تجاربه في هذه المرحلة لوحة (معركة اليرموك) التي رسمها بصياغة جديدة معبرة ، تعتبر



خزيمة علواني - تكوين(٣)(١٩٧١)

أول محاولة لصياغةهذه المعركة منجديد ، اذ استفاد من الحدث التاريخي عليه رؤية جديدة معبرة عن الواقع المعاصر .

لقد اختار (خزيمة) لحظة انتصار العرب في المعركة ، حين اندفع العرب ، بقوة وعنف ليوقعوا جيش الروم في الخندق العميق ، وأظهر الروم في القسم الايسر منها ، وهم مدججون بالسلاح والدروع، بينما رسم العرب في القسم الايمن بأسلحتهم القليلة ، والبسيطة ، بعضهم ركب الخيل بلا سروج ، وأعطى التناقض بين الجيشين بكل رضوح ، جعل شعار جيش العرب .. (الحمام) طائر السلام ، واختار طائر (البوم) شعارا للروم ، وأظهر هدوء في القسم الايسر منها ، على حين بدا القسم الايمن ممتلئا بالحيوية والحياة ، وامتطى القائد العربي (خالد بن الوليد) حصانه ، وقد أصبح الحصان أكثر من رأس ومن رجل ، دلالة على عدم قدرته على التوقف .

واظهر النساء وهن يحاربن مع الرجال ، كما اظهر الاطفال ليوحي بالحرب الشعبية الكاملة . وقدم العرب مع أدوات الفلاحة يحاولون زرع الارض ، ويستخدمون أدوات للقتال اذا عز السلاح .

ولجأ الى التراث العربي يستخدم بعض العناصر الفنية وخصوصا المنمنمات ، فأزياء النساء قد أخذت من رسوم (الواسطي) وهناك الحركة التي تذكرنا بما فعله الواسطي في لوحته عن قافلة (الجمال) الشهيرة ولكنه تمكن من أن يجدد ما أخذه ويعبر به عنالموضوع

وفي المرحلة التالية من انتاجه ، وذلك بعد فترة من الدراسة في (باريس) أخذت تجاربه تلح علىالاطار المزخرف للوحته ، ويساعده ذلك على ابراز موضوعاته التي تركزت أكثرها على (الحصان) في علاقاته مع (الانسان) ... الحصان العربي الذي نراه مهددا . ربطت قدماه ، وقد جرحته السهام التي جعلته يسقط ، وهو مثخن بالجراح ، لكنه بقي قادرا على التحدي والمقاومة مهما حصل ، وهكذا بدأت تجاربه تحفل بالرموز والصيغ الفنية الخاصة به ، وأوجد لهذا الاسلوب مقوماته وعناصره الخاصة التي تربط بين التراث الزخرفي والمجرد ، وبيناللغة الرمزية



خزيمة علواني - تكوين (١٩٨٤)

والواقعية ،والتي تدل على أن (خزيمة) يركب لوحته من عناصر شتى ويدمجها بأسلوبه الخاص .

أما تجارب (خزيمة علواني) والتي قدمها في المعارض الاخيرة ، فقد قدم لنا الصياغات الغريبة لوحوش أسطورية تهاجم المدن الامنة وقدم الاشكال المحورة الصياغات التي تكشف عن رغبة في التعبير عن الواقع المأساوي لعالمنا المعاصر .

ملحق بأسماء الفنانين المذكورين في البحث !

الفنانون المعاصرون (الجيل الثالث)

آ ـ بين الواقعية والتجريد

الياس زيات (دمشق ـ ١٩٣٤)

- **درس التصوير في (صوفيا) و (القاهرة) ، وهو استاذ التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة .**
- **اسلوبه خاص يجمع بين التجريد والواقعية والاساطير القديمة ، ويربط بين الرموز ويطرح الموضوعات الانسانية والسياسية ، ويؤكد على تراث الايقونات ويستخدمها في تجاربه .**
- **أهم أعماله :**

١ ـ العشاء الاخير (ملك شخصي للفنان)
٢ ـ الجرح (ملك شخصي للفنان)
٣ ـ الشهيد (ملك شخصي للفنان)

- **مثل بلاده في اكثر من معرض ، واعماله موزعة على عدد من الافراد والمجموعات العامة .**

نشأت زعبي (حماه ـ ١٩٣٩)

- **درس التصوير الزيتي في (القاهرة) و (دمشق) ، وعمل مدرسا للتربية الفنية .**
- **اسلوبه شاعري خاص ، يدمج العناصر ويوشحها بألوان خاصة ، ويلجأ الى الرموزالشعبية والريفية**
- **أهم أعماله :**

١ ـ اربع نوافذ (المتحف الوطني بدمشق)
٢ ـ العارية والمدينة (المتحف الوطني بدمشق)

- **مقيم حاليا في (الكويت) حيث يدرس التربية الفنية**

غياث الاخرس (حمص ١٩٣٦)

- **درس الحفر في (باريس) بعد فترات من التردد على كليات الفنون في (مدريد) و (القاهرة) و(روما)**

● استاذ الحفر في كلية الفنون الجميلة ، وأول من طور مفهوم الحفر على المعدن .
● يتمتع بتقنية عالية في هذا الفن ، ويستخدم العناصر المحلية المختلفة لتقديم موضوعاته ، واعتمد على التصوير الفوتوغرافي وربط الحفر به .
● اهم اعماله :
١ ـ لان الحقيقة ماتت (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
٢ ـ نافذة لكل انسان (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
٣ ـ الاطفال والنابالم (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
مثل بلاده في اكثر من معرض عالمي ، واعماله موزعة في مجموعات خاصة وعامة في (دمشق) وغيرها ، وهو الان مقيم في (باريس) ويعمل هناك .

احمد دراق السباعي (حمص ١٩٣٥)

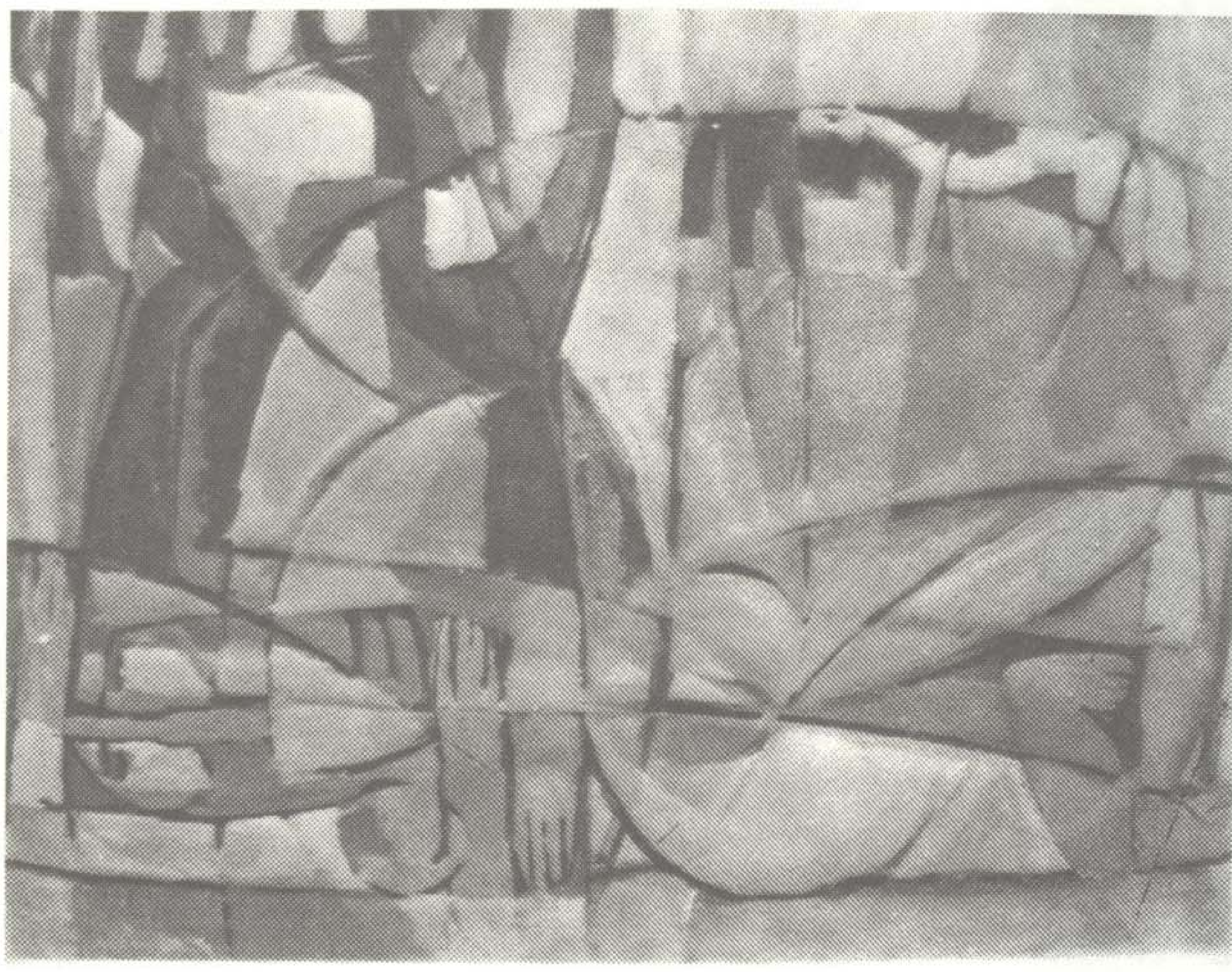
● درس الفن دراسة خاصة متأثرا برسوم الاطفال ومعبرا عن موضوعات انسانية واجتماعية .
● اهم اعماله :
١ ـ الطالعون والنازلون (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
٢ ـ طائرات الاطفال (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

نذير نبعة (دمشق ١٩٣٨)

● درس التصوير الزيتي في القاهرة وباريس
● استاذ التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
● اسلوبه تشخيصي يحمل الرموز ، ويجمع التراث القديم ، والحكايا الشعبية والعناصر المحلية المختلفة ويدمج ذلك كله بصياغة خاصة .
● اهم اعماله :
١ ـ ثلاثية الشهيد (المتحف الوطني بدمشق)
٢ ـ ثلاثية عشتار تزور الفرات (ملك الفنان)
٣ ـ المعرفة (لوحة جدارية في المجلس الاعلى للجامعات بدمشق) .
● مثل بلاده في جميع المعارض ، واهتم بالرسوم والاعلان واغلفة الكتب ، ولوحاته موزعة في عديد من المجموعات الخاصة والعامة .

غسان السباعي (حمص ١٩٣٩)

● درس التصوير الزيتي في (الاسكندرية) والحفر في (باريس) .
● استاذ الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
● اسلوبه مزيج من الواقعية والتحويرات المختلفة التي تؤكد على الانسان ، وتعطيه الكتلة لتبرز قوته ، والتهشيم لتبين المأساة .



أسعد عرابي ـ نجوى

● اهم اعماله :
١ ـ بناء المستقبل (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ التعليب (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
٣ ـ من وحي لبنان (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
● مثل بلاده في اكثر من معرض وله عدة اعمال موزعة في مجموعات خاصة وعامة .

أسعد عرابي (دمشق ١٩٤١)

● درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق و(باريس)
● اسلوبه يجمع بين عناصر اخذها من الاحياء القديمة وبين عناصر انسانية تعبيرية ، وعملية ربط بين الجانبين .
● أهم أعماله :
١ ـ دمشق (المتحف الوطني بدمشق) .
٢ ـ حارة من دمشق (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .
● مثل بلاده في اكثر من معرض ، وأعماله موزعة في مجموعات عديدة .

خزيمة علواني (حماة ١٩٣٤)

● درس التصوير الزيتي في (روما) و (باريس)
● استاذ التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة
● اسلوبه يجمع بين المشكلات الانسانية التي يعبر عنها عن طريق (الحصان) وبين العناصر المحلية التي تساعده على ايجاد صيغة محلية تربط موضوعاته .
● أهم أعماله :
١ ـ معركة اليرموك (كلية الاركان بدمشق)
٢ ـ الحصان (المتحف الوطني بدمشق)

الاتجاهات الواقعية المعاصرة

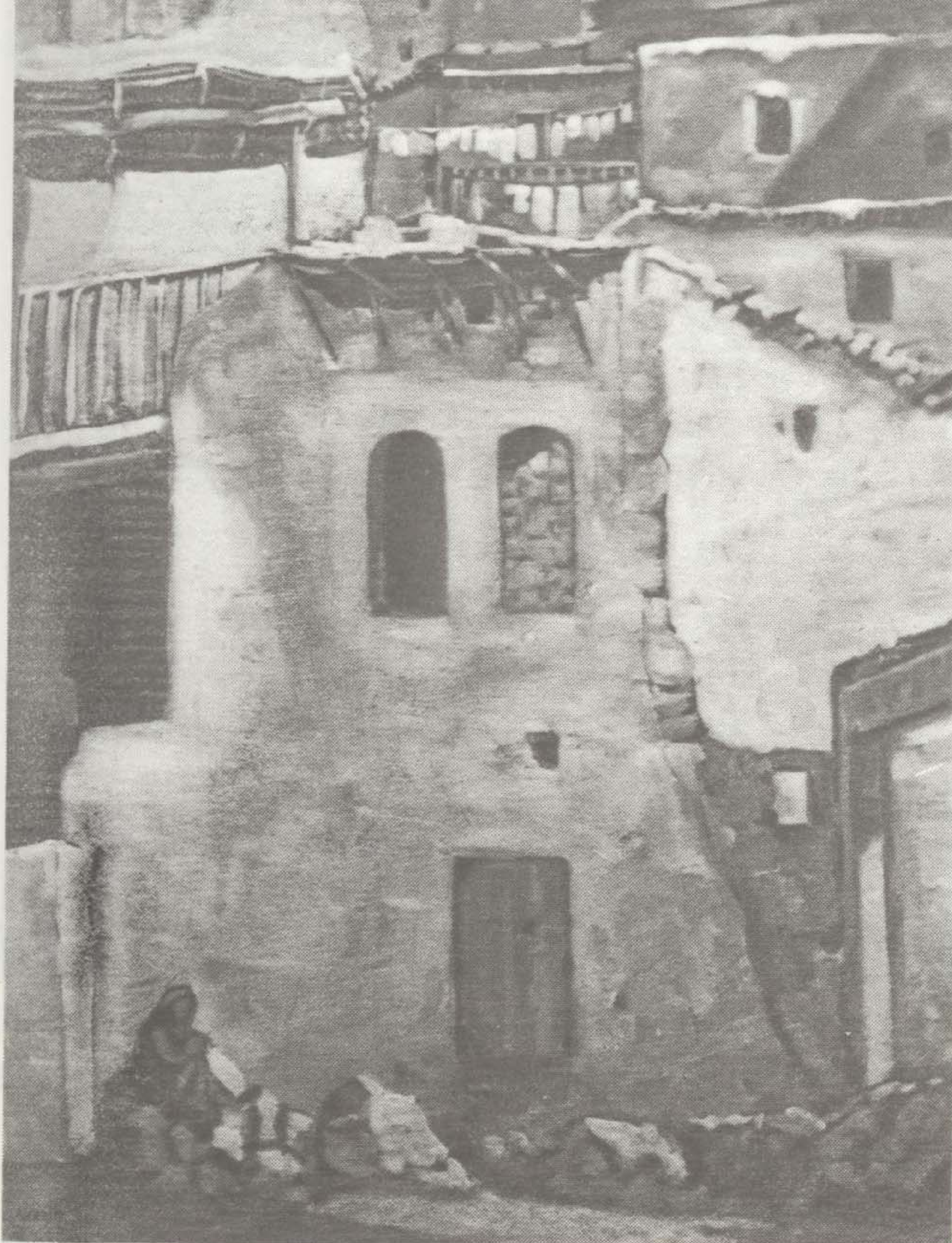
لقد عرفت الحركة الفنية في سورية عدة أشكال من (الواقعية) ، واختلفت الواقعية بين مرحلة وأخرى، وعبرت في كل مرحلة عن مفهوم معين ، إذ كانت (حسية تسجيلية) مع (الرواد) ، وأصبحت (سياسية ـ إجتماعية) في المرحلة الحديثة مع (الجيل الثاني) ، وعبرت عن مفاهيم أكثر تطورا في التجارب الفنية المحددة التي قدمت لنا صيغا هي (بين الواقعية والتجريد) .

أما في المرحلة الراهنة من تطور الحركة الفنية ، فنحن قادرون على تحديد الواقعية ضمن مفهومين اساسيين ، أولهما (المفهوم الحسي للواقعية) الذي ربط الفن بالمفاهيم التقليدية لرؤية الواقع والتعبير عنه ، والذي يحترم شكل هذا الواقع ويقدمه لنا ، ويرفض تحويره أو تحريفه ، وثانيهما (المفهوم الاجتماعي والسياسي) ، وبالتالي اضاف للواقع المرئي (الموقف) الذي أغناه وقد حور الواقع قليلا أو كثيرا ليقدم هذا (المضمون) .

وقد انقسمت (الواقعية في مفهومها الحسي) الى قسمين اساسيين ، اولهما يضم تجارب الفنانين الشباب الذين أخذوا عن الرواد الاوائل واستمروا في تجاربهم ، ضمن نفس المفاهيم ، وبتبديلات جزئية ، وثانيهما يضم التجارب الفنية التي قدمها الفنانون العديدون من الدراسة في الدول الاشتراكية وخصوصا في (موسكو) و (لينينغراد) ، وقد أخذت تجربتهم صيغة أكثر أكاديمية ، وساعد هؤلاء على تبلور مفهوم جمالي للواقعية الحسية ، يتجاوز الصيغة الحسية العفوية ، ولقي هذا الاتجاه بعض التأييد من بعض الافراد ، الذين عبروا عن حبهم للمحاكاة ، وأعطوه المبررات ليلعب دورا هاما ، وخصوصا أن هذاالانتشار قد ارتبط بتسجيل المعالم التاريخية والاثرية القديمة في المدن والريف ، والتي تتعرض للهدم والزوال ، وتمت عملية تسجيلها في لوحات وفق الاتجاه السائد لدى كثير من الناس ، لضرورة حماية هذه المعالم وحفظها وتأكيد اهميتها ، وهكذا اقيمت عدة معارض ضمت العديد من الاعمال الفنية التي تسجل هذه المعالم .

اما (الواقعية في مفهومها الاجتماعي والسياسي) فقد أعطت واقعية تربطالفن بالمضمون والموقف ، أكثر من ارتباطها بالتسجيلية وقد عبر الفنانون عنالجوانب الانسانية في لوحاتهم على حساب الحفاظ على الشكل وتسجيله .

ويختلف الفنانون المعبرون عن هذا المفهوم ، في مقدار تحويرهم للانسان والاشكال الاخرى فيلوحاتهم، ورغم أنهم لم يتجاوزوا الرؤية العقلانية للواقع ، فهم يفهمون الواقع على أنه (الواقع المدرك) لا الحسي لهذا حرفوا الحسي ليعبروا عن المدرك .



جورج جنورة ـ معلولا ١٩٨٣

جورج جنورة

١٩٣٠

درس الفنان (جورج جنورة) الفن دراسة خاصة، وتعلق بالطبيعة منذ البداية ، وقدمها بواقعية حسية ، وظل مخلصا لهذا الاتجاه حتى النهاية ، وعلى الرغم من تأثره بالفنان (ناظم الجعفري) في البداية ، فقد اتجه الى الصياغة الخاصة المرتبطة باللون ، وبالمهمة التسجيلية لهذا اللون .

وقد مر بمرحلة ، بعيدة عن الصيغة الحسية الاولى ، وذلك في المراحل المتأخرة من انتاجه ، ليقدم مفهوما خاصا للفن ، على صلة بالايقونات التقليدية ، ولكن هذه التجارب ظلت جزئية لا تمثل كل نتاجه الفني ، بل تمثل جانبا منه ، ولهذا ظلت الواقعية

الحسية هاجسه الاوحد ، يعود اليها كل مرة ليقدم موضوعات على صلة بالريف والاحياء القديمة ، ولعبت هذه التجارب أهمية كبيرة في المرحلة الراهنة ، لانها مثلت اتجاها هاما ـ ضمن حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية ـ ربط الفن بالطبيعة وقدمها لنا ، وكان دوما على صلة بما فيها من جمال .

أحمد وليد عزت

١٩٣٤ - ١٩٧٢

لقد درس الفنان (وليد عزت) الفن دراسة خاصة، وتعلق بالالوان المائية ، التي ساعدته على تقديم صياغة حسية وشاعرية ، سيطرت على تجاربه كلها ، اذ انتقل من الرؤية التسجيلية للمنظر أو الحي أو الشخص ، الى التعبير باللون وحده ، واعطائه دورا أساسيا ، وأصبحت حركة الفرشاة على الورق ، تتمتع بحيوية كبيرة ، ساعدته على التعبير عن كل الموضوعات ، وبعفوية وجمالية خاصة .

وان مقارنة نجربها بين أعماله الاولى التي رسمها في مقاهي (دمشق) وحاراتها الشعبية ، مع أعماله الاخيرة في الطبيعة تكشف لنا عن التطور الذي حققه في مجال التعبير باللون المائي ، واكسابه صياغة شفافة معبرة .

واتجه في أعماله الاخيرة اتجاها جديدا مبتكرا ، حين رسم لوحاته المائية الهامة عن ملحمة (جلقامش) وعكست هذه التجارب أقصى الشاعرية والصياغة المبتكرة للتكوين في علاقاته مع اللون ، ليعبرا عن الاشعار المكتوبة الى جانب النص ، ولعب الخيال دوره في تطوير التجربة وتعميقها ، وفي اغناء العمل المائي ، لتقديم تجربة مائية متميزة ضمن حركة الفن التشكيلي المعاصر في سورية .

الفرد حتمل

١٩٣٤

في البداية قدم (ألفرد حتمل) تجاربه الواقعية الحسية بصياغة خاصة ، ولم يعتمد على اللون ، بقدر اعتماده على الاشكال الانسانية ، يحورها ليعبر من خلالها ، وكانت تلك هي البداية التي انطلق منها وطورها فيما بعد ، ليعطي الانسان الاهمية الاولى ، وبصياغة حسية للاشكال ، ورؤية تسجيلية .



الفرد حتمل - أمومة ١٩٨٢

وفي أعماله الاخيرة ، التي قدمها لنا ، نراه أكثر اهتماما بالمضمون المترابط بعلاقة الانسان والارض وتفاعلهما ، ومأساة هذا الانسان ، لكن ظلت المنطلقات واقعية حسية ، والتحوير الذي يجريه على أشكاله يخدم هذا المفهوم تماما .

بطرس خازم

١٩٣٥

ان المنطلق الاساسي للفنان (بطرس خازم) ، حسي ، فهو يواجه الطبيعة بحساسية شاعرية ، ويقدمها بلون واحد ، ودرجات اضاءة متقاربة ، وتعكس هذه العلاقات المتقاربة ضمن اللون الواحد ، رؤية الطبيعة في لحظات غياب اللون ، وضبابية الجو الذي يساعده على اعطاء العمل الفني جانبا ذاتيا خاصا .



غازي الخالدي - رحلة الى وادي الفرات

غازي الخالدي

١٩٣٥

ان تجارب الفنان (غازي الخالدي) الاولى التي قدمها بعد عودته من الدراسة في القاهرة ، يغلب عليها الطابع الواقعي ، الذي يقدم لنا عبر الواقعية مضمونا اجتماعيا ، وان لوحته (الخدامة) تعكس ذلك بكل وضوح ، اذ نراه يؤكد على المشكلة الاجتماعية عبر اللوحة التي يرسمها ، ويحور شكلها الانساني، ويضخمه ليخدم هذا الهدف ، وقد اتجهت تجاربه بعد ذلك، في اتجاهين اساسيين ، كلاهما يؤكد على (الواقعية) بمفهومها الحسي ، اذ رسم البيوت القديمة ، والاحياء الشعبية ، والمناظر الطبيعية ، وأعطى عبرها لغة تسجيلية تتقيد بالاشكال المرئية ، وان كانت تتحرر لونيا في كثير من الاحيان ليعكس اللون رؤيته للمشهد .

وحين رسم (الموضوعات القومية) والانسانية ، تطورت صياغته من حيث (الرمز) ومن حيث عملية تركيب المشهد الذي يريد تقديمه للتعبير عن الموضوع ، وهو لهذا يختار عناصر موضوعاته من الواقع المتطور الذي يرسم به ، لكنه يبقى ضمن اطار الواقعية ، بمفهومها الحسي والمباشر لرغبته في أن يكون عمله ملتزما ومفهوما من الناس .



فيصل عجمي - أم وطفلتها (تكوين)

فيصل عجمي

١٩٣٥

درس الفنان (فيصل عجمي) في ايطاليا ، وتأثر بالواقعية الايطالية التي ازدهرت بعد الحرب ، وكانت تملك المفاهيم الثورية للواقعية ، وهي على صلة بالتراث الايطالية الواقعي العريق .

وقدم تجاربه الفنية ، بروح خاصة فيما بعد ، تعتمد على استخدام الالوان المعتمة كأساس في التعبير يبني عليه لوحته التي تبرز من خلال السواد الطاغي .

ان بعض الاشكال التي استخدمها في هذه اللوحات تطرح موضوعات قومية كلوحته عن (الام) التي تحمل ابنها عارية خائفة ، ونحس بأن أسلوب التعبير في الاشخاص أكثر دقة وكلاسيكية ، لكن تجربة (فيصل) تطورت بعد ذلك ، والجأت الى الصياغات الاكثر (عفوية) بدأت تذكرنا بالرسوم البدائية ، وهو يربط هذه الاشكال بتكوين عفوي مسطح أكثر صلة بالفنون الحديثة من تجاربه الاولى .

ولهذا فقد تطورت التجربة لتأخذ بعدا جديدا .



عبد المنان شما ـ صانعة القش

عبد المنان شما

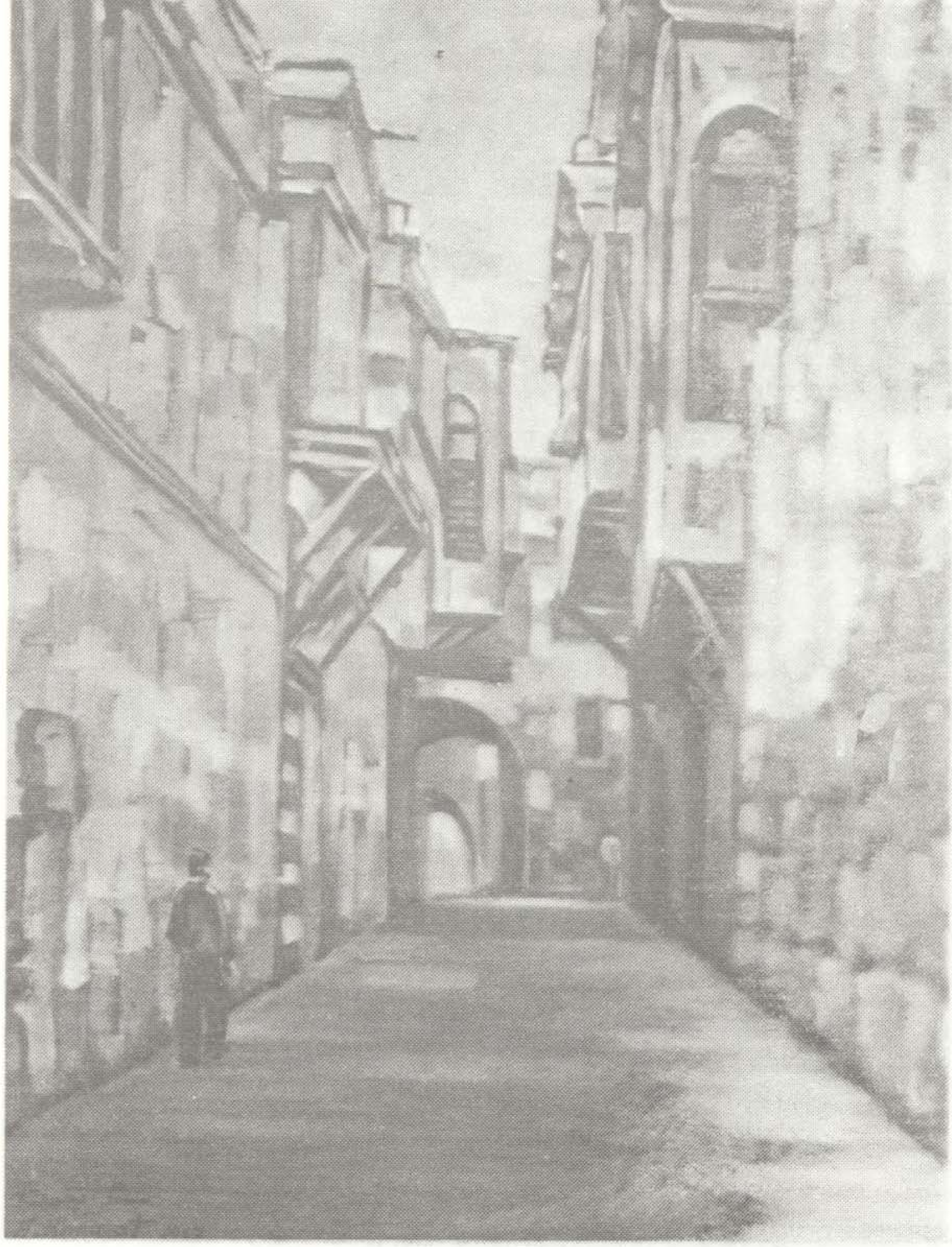
١٩٣٧

لقد انهى الفنان (عبد المنان شما) دراسته للفن في (موسكو) ، وعاد ليقوم تجربة (واقعية) لها صلاتها بالواقعية بمفهومها الحسي ، وقد ساعدته قدرته على الرسم بدقة على الوصول الى الصيغة الاكثر كمالا للواقعية ضمن هذا المفهوم .

ان الواقعية تعني الاعتماد على الخطوط المتينة في الرسم ، والدقة في تسجيل المشهد المرسوم ، واعطاء التلوين بعد ذلك مهمة تسجيلية ، يؤكد على المفهوم الحسي للمحاكاة ، وهكذا تصل تجاربه الى أقصى امكاناتها حين تعكس علاقة متوازنة بين التعبير بالخطوط والالوان .

لقد رسم عدة تجارب هامة بعد عودته ، حاول فيها تسجيل معالم الحياة في ريف مدينة (حمص) ، ولكن تجربته أخذت أبعادها في لوحته عن (معلولا) ، التي قدمها لنا من أعلى قمة الجبل المطل عليها ، وبمنظور خاص .

ونحس بأنه يرسم لوحته الفنية ضمن اضاءة الطبيعة في لحظات النور المشرق ، حيث تأخذ الاشياء بالبروز ضمن الضوء المبهر ، فكأنه يرسم وقت الظهر ، أو يقوم بتسليط الضوء على الاشياء لتبدو مشعة ، تختفي الظلال منها او تكون حادة جدا على حساب نصف الضوء اوتدرجه لتعطي الواقعية الحسية مفهوما جديدا



عز الدين همت ـ حارة السبع طوالع

عز الدين همت

١٩٣٨

لقد علم (عز الدين همت) نفسه بنفسه ، اذ بدأ يرسم من الاحياء القديمة ، وقدم لنا أسلوبا خاصا ، لا يقف عند حدود التسجيل ، رغم اهميته له ، بل يتجاوزه الى العناية بالتكوين ، واللون ، كما هي الحال في لوحته عن (دمشق) التي تقدم لنا مفهوما للواقعية يتجاوز (الصورة الفوتوغرافية) دوما ، وهكذا حافظ على المحاكاة التي هي هدف أساسي لتجربة عدد من الفنانين أولعوا بالاحياء القديمة ، وقدموها لنا ، وقدم لنا تحويرات خاصة ، وتكوينات معبرة .

انور دياب

١٩٣٩

لقد توصل الفنان (أنور دياب) الى أسلوب خاص ،



أنور دياب - من وحي لبنان . ١٩٨٢

يجمع بين المضمون السياسي والاجتماعي ، بصياغة متطورة ، تحفل بالعناصر المتنوعة وبالرموز المختلفة ، وتحتل المرأة فيها دورا اساسيا ، وقدم ذلك ضمن تكوينات خاصة .

وكانت انطلاقته من المواضيع القومية ، التي قدمها عند تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، فعبر عن القضية الفلسطينية ، عن طريق تكوين مربع الشكل ، وهذا المربع وضعه في النقطة الذهبية من لوحته ، وتدور دوامات حوله على شكل شخوص مصلوبين ، وشهداء ، ولا تظهر تفاصيل وجوههم ويغلب على اللوحة ، اللون الازرق الذي ساعده على توضيح الهدف ، وقدم الاشكال الحركية التي أخذت شكل دوامة ، تربط اللوحة ببعضها .

اما في المرحلة الثانية فقد ازدادت لوحاته غنى ، حين ازدادت دراسة ، ودخلت الرموز المختلفة التي ساعدته على التعبير عن موضوعاته .

ولعل أهم اعماله في هذه المرحلة لوحة (زهرة المدائن) التي مثل لنا فيها احدى الفتيات وهي تحمل مدينة (القدس) وهي محاطة بالزهور ، وعبرت عن مسؤولية (المرأة ـ الامة) تجاه المدينة المحتلة ، وتتجلى صياغته الجديدة للوحة في عمله الهام (حارة القصر) التي تطرح موضوعا اجتماعيا ، فقد رسم احد البيوت المشقية ، وجعله يعانق المرأة العارية الصدر ، وأراد



خالد المز - نساء

أن يكشف عن (الخصب) الذي تملكه هذه البيوت ، وهذه المرأة تحمل سنبلة قمح دلالة على الطعام ، والكفاح من أجل رغيف الخبز .

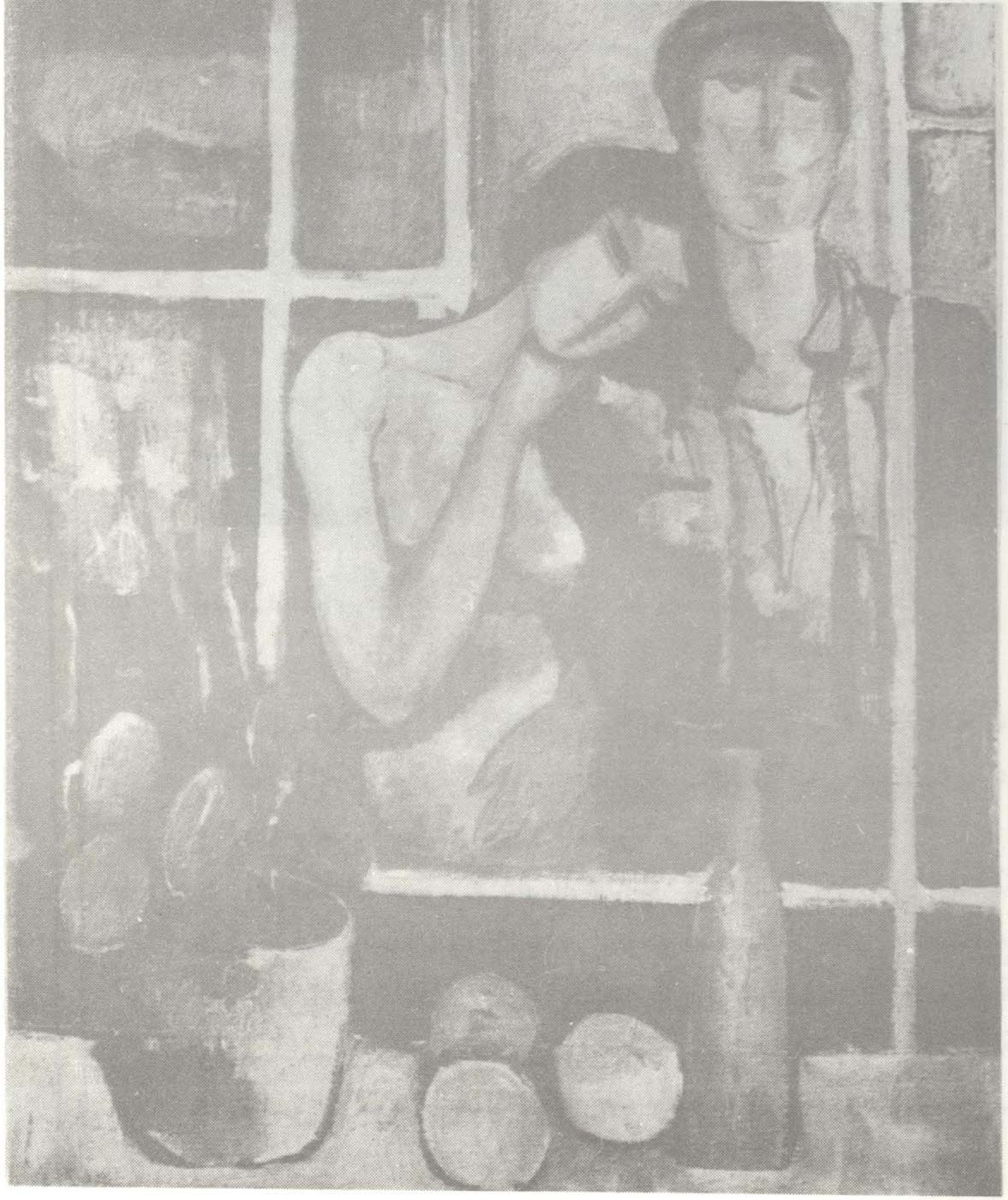
وهكذا حقق (أنور دياب) تجربة متميزة لها عناصرها وأسلوبها الخاص وموضوعاتها التي تجمع بين الرؤية المتطورة ، وتلح على القضايا الاجتماعية والسياسية ، ولها رموزها المستقاة من مدينة (دمشق) موطن هذا الفنان ، ومصدر وحيه الاساسي.

خالد مز

١٩٣٧

درس الفنان (خالد مز) في القاهرة ، وتأثر في البداية بالتجارب الفنية المتنوعة المستقاة من التراث المصري القديم ، وعبر عن رؤية خاصة ، دمج الموضوعات المعاصرة بالاساليب القديمة ، أما المرحلة التالية من دراسته في (باريس) فقد تطورت تجاربه تحت تأثير الاتجاهات التكعيبية ، واستعان بما قدمته له هذه الاتجاهات من بناء للشكل الانساني بصياغة معمارية ، وقدم عدة موضوعات على صلة بالمدرسة التكعيبية .

ولقد طور تجاربه تلك ، ليقدم تجاوزا لكل اعماله، وذلك حين اكتشف أسلوبا خاصا به ، احتلت المرأة فيه الجزء الاكبر وعبرت هذه اللوحات عن موضوعات اجتماعية مختلفة ، على صلة بمشكلة المرأة ، وما تطرحه هذه المشكلة ، اذ رسم النسوة بعدة أوضاع داخل البيت وخارجه ، وألح على الحركة التي تقدمها لنا هذه الشخوص ، وربط بين ما درسه في (باريس) وبين ما تعرف عليه في القاهرة من اتجاهات ، وقد عبر عملية اكتشاف ـ أسلوبا خاصا لتلخيص الاشخاص وتقديم الحركة والمتانة والتحوير الخاص به .



فـائق دحـدوح - عـائـلة

فائق دحدوح

١٩٤٠

لقد اثبت الفنان (فائق دحدوح) قدرته على الرسم الدقيق ، قبل انتسابه الى كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وكان من البارعين في رسم الوجوه والتعبير عن الملامح ، وذلك منذ فترة مبكرة من حياته .

وبعد أن درس الفنون دراسة أكاديمية ، توصل الى اسلوب خاص ، بعد مرحلة من التجارب الفنية المتنوعة ، واعتمد هذا الاسلوب على (مدينة دمشق) كاطار اساسي تدور موضوعات لوحاته عليه داخل البيوت القديمة ، واستخدم عناصر الموضوعات المألوفة ضمن البلدة القديمة ، مثل الازهار والاشجار واصيص الاوراق الخضراء والقطط السوداء ، والنوافذ المتنوعة والجدران القديمة ، وهو يؤلف موضوعاته عن العائلة في البيت الشعبي ، وحمل هذه الشخصيات كل الرموز الهامة التي يريدها ، وأكد على أهمية خلق جو صميمي عائلي ، يمثل الشيء الاساسي في تجربة فنه التي ترتبط بالبيت الدمشقي ، حيث تعيش العائلة بكل ما تحب وما تخشاه ، وما تفضله من عناصر .

وحين قدم بعض الموضوعات القومية والسياسية ، استخدم نفس العناصر والاشكال والرموز ، وعبر من خلالها عن كل ما يريد قوله ، وهكذا اصبحت هذه العناصر اسلوبه المفضل .

علي الصابوني

١٩٤١

لقد تأثر الفنان (علي الصابوني) بالاجواء الشاعرية التي عاش طفولته فيها في مدينة (حماه) ، حول العاصي ، وفي البساتين ، وبجانب نواعيرها الشهيرة ، وتعرف على أهمية الطبيعة ودورها ، فكانت المعلم الاول ، وساعدته هذه الاجواء وما تعلمه منها على اكتشاف أهمية خلق جو شاعري من حيث الموضوعات والصياغة.

وحين درس في كلية الفنون الجميلة في دمشق ، أكد على الطبيعة ، وقدمها لنا بصياغة أكثر واقعية ودقة ، فغابت الشاعرية لتحل محلها دراسة للمشهد والطبيعة .



رضا حسحس - تكوين

ولكن ، تجاربه الاخيرة المتنوعة جعلته أكثر اعتمادا على الجوانب الشاعرية في التعبير ، وعلى الاكتشاف التناغمات اللونيـة ، وتدرجات الاضاءة ، فاختفت الخطوط من لوحاته ، وأصبحت عبارة عن حركة فرشاة بألوان مميعة ، تبني الشكل باللون ، وتقدمه للتعبير عن كافة الموضوعات ، فحقق عبر هذا الاسلوب تجربة خاصة من اللغة الشاعرية الواقعية ، التي تعتمد على اللون تماما .

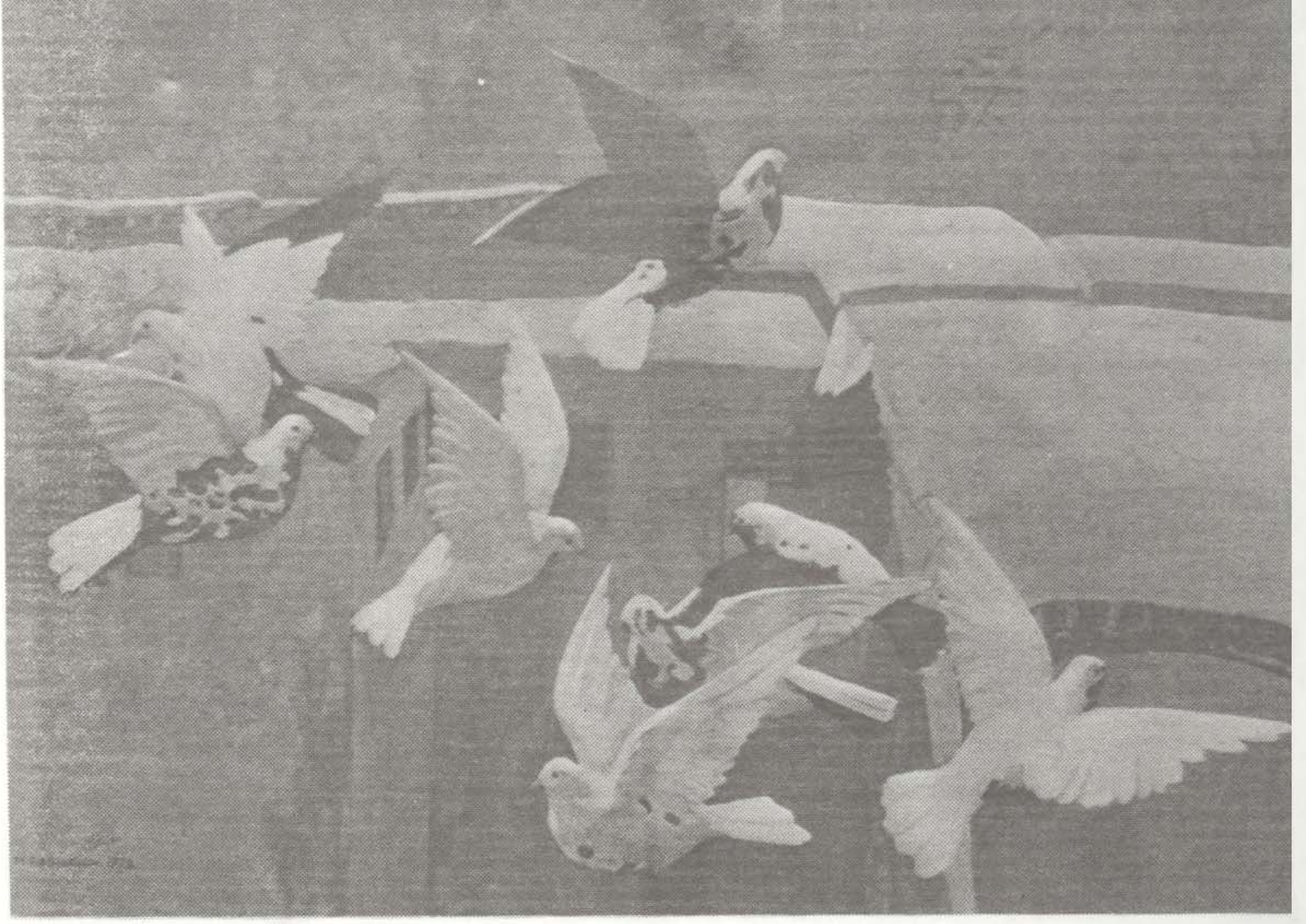
رضا حسحس

١٩٣

على الرغم من المنطلقات المختلفة التي قدمها (رضا حسحس) في البداية ، والتي أوصلته الى التجريد والشاعرية في الاداء ، لكنه تخلى عن التجريد ، ليقدم لنا تجربة واقعية حرفية فوتوغرافية في المراحل الاخيرة من تجربته ، والتي تحولت فيما بعد الى واقعية نقدية ذات محتوى اجتماعي .

وقدم عدة تجارب فنية ، بعد أن زار عدة قرى ورسم النساء في المشاهد الحياتية المختلفة ، بالقلم الرصاص وعبر عن مأساة حياتهن ، وانتقل بعد ذلك ، الى تصوير موضوعات مختلفة متأثرا بما تقدمه الاعلانات والدعايات التجارية ، وأعطى التناقض بين الانسان المحروم وبين ما تقدمه هذه الدعايات من كلام معسول ، للترويج للبضائع الاستهلاكية .

ولعل أهم تجاربه لوحة (المـرآة) التي قدمت مشهدا غريبا ، مرآة أنيقة من النوع الذي نشاهده في المتاحف ، أو في بعض الدور الثرية ، وتنعكس عليهـا صورة الخيام وطفل ورجـل ، ونرى فيها التناقض الواضح بين أناقة المرآة وترف أصحابها ، وما تعكسه هذه المرآة من حقائق مؤلمة ، كأنه يريد أن يقول بأن في أعماق كل شيء جميل ... ما هو مأساوي ، تعكسه المرآة ، التي ارادت تقديم الحقيقة للناس ، ولهذا لا تغرنا المظاهر التي نراها ، بل علينا البحث في الاعماق المأساوية .



فؤاد ابو كلام - طيور

فـؤاد أبو كـلام

١٩٤٥

لقد قدم الفنان (فؤاد أبو كلام) تجربـة فنيـة واقعية ، وقد عكست واقعيته مفهوما حديثا للواقعية ، ساعده على طرح الموضوعات الاجتماعية والسياسية ، والتي قدمها لنا برؤية خاصة ، توصـل اليها بعـد دراسات وبحوث مختلفة في (دمشق) و (باريس) ، تعرف فيهـا علـى تجـارب التجريديين والواقعيين الحرفيين ، واستفاد من كل هذه التجارب ، المجردة والمشخصة وقدمها في أعماله .

ولعل أهم تجاربه ، هي التي ربطت بين هذيـن المفهومين ، التجريد والتشخيص ، مثل لوحاته (ماريا والقبـور) و (القنيطرة المحـررة) و (المخيمـات الفلسطينية) و (الشهيد) و (دمشـق القديمة) وغيرهـا .

ففي لوحته التي رسمها عن زيارة الفتاة (ماريا) لقبور الشهداء نرى شواهد القبور قـد تحولت الى مساحات بيضاء ، متنوعة الاضاءة ، والطول وقـد نظمت بتناغم لوني ، وانسجمت مع أردية الفتاة ، ومن معها ، وقد ربط بين الصياغة التجريدية في شواهد القبور ، وبين الواقعية الحرفية التي رسم الفتاة بها ، وعبر عن علاقة جديدة ، بين رؤيـة جمالية للمقابر وتناغمها ، وبين الحزن المأساوي المسيطر على وجه الفتاة ، وعكس الحياة والموت ، والالم والجمال في آن معا .

وهذا ما فعله في لوحته الهامـة عن (القنيطرة المحررة) حين رسم البيوت المهدمة في المدينة ، وأعطاها صياغـة تجريديـة ، وفي نفس الوقت رسم بعض التفاصيل بصياغة واقعيـة ، فأعطى الواقعية على المساحات المجردة التي تمثل جوهر تكوين اللوحـة ومنطلقهـا .

ولا تختلف لوحته عن (المخيمات الفلسطينية) عن تجربته تلك من حيث ربطه بين الواقع والمجردات ، ومن حيث تأليفه التجريدي الرئيسي الذي بنى عليه الاشكال المأساوية التي قدمها .

وهو ما نراه في لوحة هامة عن (دمشق القديمة) فقد بدت المدينة مرسومة من الاعلى ، من سطح أحد المنازل ، وظهرت الواقعية الدقيقة في التفاصيل التي عبرت عن مفهومـه للواقع ، لكن المساحات المجردة ظهرت في الشراشف الملونـة التي نشرت على أحـد الاسطحة ، والتي تلاعب بألوانها واضاءاتها ليقـدم رؤيته عبرها .

ويصل (فؤاد) الى أقصى أشكال الواقعية حرفية ودقة حين يرسم البساط الشعبي بخطوطه المعبرة ، ويضع عليه أحد الصحون وقطع الخبز ، ويكتفي بهذا عنده أصبح يتمتع بديناميكية متميزة ، يمكن أن توصلنا



خليل عكاري - الشهيد (نغم حزين)

الى أن أبسط الاشكال التي تحيط بنا ، قد تعبر عن القدر ليعبر عن موضوعاته ، لهذا فالمفهوم الواقعي أعمق أشكال التعبير وأكثرها أهمية .

خليل عكاري
١٩٤٥

ونرى مفهوما حركيا للواقعية يقدمه لنا الفنان (خليل عكاري) اذ أن الواقعية ترتبط عنده بجانب انساني ، وهو يؤكد على أهمية هذا الجانب .

في البداية ، كان يحب الحركة ، وقد رسم عدة تجارب فنية تؤكد على أهمية الحركة في الطبيعة ، وهكذا نشاهد البيوت والاشجار والاشياء تتحرك وتقدم نفس المفهوم الحركي الذي يدل على رؤية جدلية للطبيعة ، لا تريد السكون ولا ترضى به .

وقد ازدادت أهمية الحركة ودورها في لوحاته التي عالجت الموضوعات المختلفة التي تمثل أهم تجاربه التي قدمت الجوانب الانسانية .

ولعل أهمها (الرقصة) و (الشهيد) و (نساء جزائريات) .

وان تحليل لوحته (الرقصة) تعطينا فكرة عن أسلوبه الفني ، اذ رسم خمسة أشخاص يؤدون رقصة ، وقد ترابطت أيديهم وتوحدت في ايقاع خاص يساعدهم على اعطاء المشهد حيوية ، لشعورنا بأن مشهد الرقص متماسك .

وفي الحقيقة ان المشهد الراقص يعكس المأساة الانسانية كلها ، وذلك لان الراقصين ، يتخلصون بحركتهم من مأساة وجودهم عن طريق الرقص ، وعن طريق الترابط بينهم ، هذه المأساة التي تعبر عنها الوجوه ، وفي حركة المراة في أعلى اللوحة ، المراة المصلوبة التي عبرت عن الواقع المأساوي للحياة ، ونراه في وجه امراة أخرى انهارت تعبا ، ولو لم تكن مرتبطة بالآخرين برباط محكم لانهارت على الارض ، وهكذا نرى العمل يؤكد على أن الحياة مأساة ، ولا يمكن الخلاص الا عن طريق عمل جماعي حركة يقوم بها الافراد ليتجاوزوا أنفسهم وواقعهم ، عن طريق رقص هو الدلالة على الحياة ، ومغالبة المأساة والموت .

أما الارض التي برزت في الافق البعيد ، والسماء كذلك فهما تساعداننا على ربط اللوحة مع بعضها ، لتأكيد الجو الملبد الذي يحيط بالناس ، والذي ينذر بالخطر المحدق ، والذي لا خلاص للانسان الا بتجاوزه، ليرتبط بالارض ، ومع الانسان الآخر ، ليتجاوز قدره.

ومن المعروف ان الرقص استخدم منذ القديم ليعبر عن طريقه عن أفراحه وأتراحه ، وعن كل ما يشغله ، فاستفاد (خليل) من هذا المفهوم ، ليقدم لنا (رقصة جماعية) تعكس التضامن الانساني ، لمغالبة قوى الشر المحدقة ، التي كانت قادرة على تحطيم كل شيء لولا هذا التضامن .

واللوحة بما تملكه من موضوع ، ومضمون ، تساعدنا على فهم تجربته ، التي انطلقت من مفهوم واقعي للفن لكنها تجددت عن طريق الرموز والمعاني ، التي قدمت للواقع المرسوم ، وينطبق هذا المفهوم على لوحاته الاخرى التي قدمت لنا الموضوعات الانسانية .



غسان الصبّاغ - في الطريق إلى القرية

غسان الصباغ
١٩٤٤

لقد درس (غسان الصباغ) الفن في (لينينغراد) ، فأضافت دراسته الى أعماله الواقعية بمفهوما جديدا ، يرتبط بتجربة الفن التشكيلي في هذه المدينة ، ولهذا ازدادت ألوانه اشراقا ، وموضوعاته دقة عن المرحلة السابقة لدراسته حين كان يتلقى الفن في بلدته حماه وفي مركز الفنون التشكيلية هناك .

ولعل أهم الجوانب التي ألح عليها بعد الدراسة ، ما رسمه من مواضيع في الطبيعة ، الطبيعة البانورامية التي اكسبت تجربته مفهوما جديدا ، وفي كثير من هذه التجارب ألح على المشهد المضاء بنور طبيعي حاد يظهر المنظر مضاءا أكثر مما هو في الواقع فيراه بتفاصيله ، وألوانه الحارة التي تتدرج كثيرا بقدر ما يعطيها عبر المساحات المتضادة التي توحي بقوة العمل ، ومتانة بنائه وساعدته هذه الطريقة في الصياغة التي لجأ اليها ، كي يزيد من علاقة المساحات بالنور المبهر الذي أضاء لوحته به ، وعلى التعبير عن تراجيدية المشهد المرسوم ، وذلك عبر الاضاءة الخاصة التي أعطاها الاولوية على كل شيء .

وانطلق الى الريف ، يقدم لوحاته بحب للطبيعة وتعلق بجمالها ، وفهم لعلاقات الالوان وتوزعها ، وبالرؤية ذات الطبيعة المضيئة التي تكشف أسرارا في المشاهد التي يرسمها ،وتحكي له ما لم يكن يراه في ضوء عادي .

احسان عنتابي
١٩٤٥

اتجه الفنان (احسان عنتابي) الى الحفر بعد دراسته للفنون في (مدرسة الفنون الزخرفية بباريس) وأعطى تجربة خاصة في هذا المضمار تعتمد على الدقة الواقعية التي عرفت عنه منذ أن درس في (كلية الفنون الجميلة بدمشق) ، وقبلها .

وبرع في الاعلان الفني معبرا عن رؤية خاصة له في هذا المجال ، وعمل على تطوير تجاربه واعطائها المفهوم (الواقعي) الذي يرتبط بالرمز ويعبر عن مفهوم خاص للعمل الفني يرتبط بالاساليب الاعلانية التي تعني بالايصال الدقيق والمعبر ، للجمهور الواسع .

ولقد رسم عدة تجارب هامة ، حول موضوع (العطش) ، وربط ذلك بالموضوع الملح للانسان ، اذ تبدو (السمكة) في لوحته خارجة من البحر تطلب الماء من السماء ، وقد استخدم عدة عناصر هامة في

لوحة ضخمة رسمها لشركة المياه عن أهمية الماء ودوره، مستخدما الاساطير القديمة ، كربة الماء وغير ذلك ، وقدم قطرة ماء مرسومة بدقة ونرى فيها الاشكال وقد تحورت كما لو كانت ترى ضمن عدسة كروية ، وقد ساعدته خبراته في التصوير الفوتوغرافي على تقديم تجارب متميزة ، متأثرة بالمفاهيم الحديثة للفنون الطباعيــة والحفرية .

صلاح الدين محمد
١٩٤٩

ان (الواقعية) عند (صلاح الدين محمد) ، تأخذ مفهوما جديدا على ارتباط بالواقعيــة الجديدة التي قدمهــا لنا الفنانون المعاصرون الذين ربطوا تجاربهم بالصياغات التي تستوحي الصور المختلفة التي تطبع في مجتمعاتنا المعاصرة ، وقد أعاد تأليف هذه الصور في لوحته ، أو دمجها في تشكيلات قريبة مما نراه في أعمال فناني تجــارب (الفن التصويري) أو الفن الجماهيري (البوب) .

وهكذا اعتبر الفن تأليفا لعناصر مصورة سابقا في لوحة جديدة ، تأخذ أهميتها من عملية توزيع الاشكال والعناصر على المساحة التي قدمها ، وهو لهذا يجمع في لوحاته الصور الهامة لبعض الوجوه النسائية المألوفة لنا في الصحف والمجلات ، ويعالج الموضوعات المختلفة التي يربطها بتوزيع هندسي للتكوين ، ويستخدم الالوان المائية ليرسم لوحــاته ، ويضيف الى مضمونه تعبيرا لونيا ، هو أقرب الى الدقة الفوتوغرافية المطلوبة من أمثال هذه الموضوعات ...

بشار العيسى
١٩٥٠

ان تجارب الفنان (بشار العيسى) تبدو متباينة في صياغتها ، وفي أسلوبها الفني ، وفي موضوعاتها ، ولا ترتبط مع بعضهــا الا من حيث الحاحهــا على الانسان ، الذي نراه في كل عمــل من أعماله ، وقد أصبح المحور الاساسي للتجربة .

هــذا الانسان الريفي الذي يعيش في المناطق الشمالية من بلده ، اذ أظهر لنا واقع هذا الانسان الريفي عبر عمله في الارض ، وعلاقته معها ، ومعاناته من أجلها .

لقد رسم (الانسان) في البدايــة ، في مقدمــة اللوحة ، ورسم الارض خلفه ممتدة الى الافق ، عليها البيوت المبعثرة والجبال والسهول الممتدة ، وعمد الى تضخيم بعض الاشــخاص ليبرز أهميتهم ، ويقدم معاناتهم عن طريق حركة ألم معبرة عن المعاناة ، أو

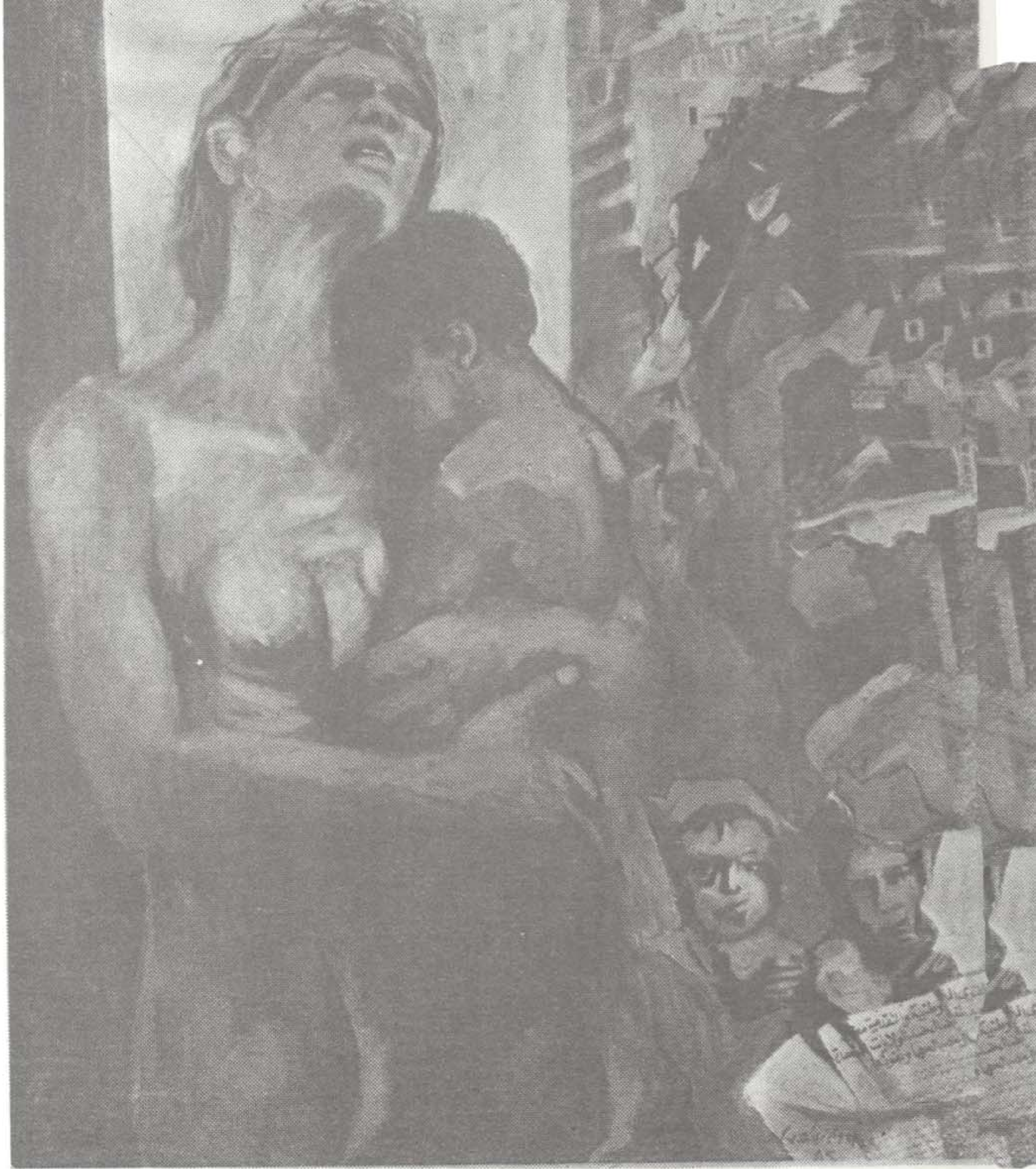


بشار العيسى - وشم الأرض. ١٩٧٧

عزف على الناي ، يوحي بالموسيقى الحزينة ، أو عن طريق لون أسود يغطي المساحات .

أما في المرحلة الثانية من تجربته فقــد اندمجت الارض في خلفية اللوحة مع المقدمة ، وتشابكت الاشكال مععناصر اللوحــة الاخرى في كل موحــد وتداخلت الجبال مع الوهاد والاشخاص ، لتقدم اللوحة المطلوبة، فازدادت علاقة الانسان مع أرضه معبرة عن تلاحمهما.

وقد تطورت تجارب (بشار العيسى) بعد ذلك في المرحلة الثالثة ، حين أعطى الانسان صيغة متمردة جديدة ، اذ ظهر وهو يحمل الاعلام ، وغابت الارض من الافق لتبرز الاشكال البشرية ، ولم تعد مرئية ، وتبدلت تكوينات اللوحات والخلفيات وبدأنا نراه أكثر واقعية في موضوعاته ، وأكثر تمردا وثورة في صياغاته للانسان ، وأضاف الى ذلك كله شيئا هاما ، حين حاول تقديم بعض الاساطير الشعبية للمناطق الشمالية، معبرا عن أحداث راهنة عبر القصة القصيرة المروية ، فازدادت تجاربه عمقا وتعبيرا .



إدوار شهدا - لبنان



محمود شيخاني - طبيعة صامتة .

علي خليل
١٩٥٠

أن رؤية (علي خليل) للمنظر تبدو أكثر دقة من غيره من الفنانين الذين عالجوا هذا الموضوع ، وهو يراه في ضوء معتم يختلف عن غيره ، وقد أعطى بعد عودته من الدراسة في (لينينغراد) مفهومه الجديد الذي تجاوز مرحلة الدراسة التي كانت أكاديمية ، وتجول في كثير من قرى الريف ليعكس عبر هذه الرؤية تجاربه التي ارتبطت بالموضوع نفسه .

وعلى الرغم من أنه عالج أحيانا بعض الوجوه وقدم لنا موضوعا تأليفيا لكن تجربته مع الطبيعة ظلت أكثر غنى واهمية .

أحمد ابراهيم
١٩٥٠

تتفق تجارب (أحمد ابراهيم) مع تجارب الفنانين الشباب الذين درسوا في الاتحاد السوفياتي في المنطلقات الواقعية التي بدأ منها ، وفي الانطلاق من الواقع ما يعطي لتجاربهم أهمية ، ولكن ثمة بوادر تكشف عن أن كثيرين يتحولون عن الواقعية الدقيقة باتجاهات مختلفة ولعل هذا ما نراه في تجارب (أحمد ابراهيم) الاخيرة .

ولعلنا لا نبالغ اذا قلنا بأن لوحته (الرسم في الطبيعة) التي رسم فيها المنظر وحاملة اللوحة ضمنه، وقد ظهرت فارغة ، مما يكشف عن رؤية جديدة للواقعية ، وعن عمق فيها لا نراه في المشاهد المألوفة للمناظر ، ان الطبيعة الخلوية تحكي هنا لنا ما يمكن أن نعتبره مفهوما جديدا ، أكثر تعبيرا من المشهد المرسوم بدون لوحة كما أن التوزيع للمساحات والاضاءة قد أضافت الى لوحته ما يتجاوز ذلك المفهوم التقليدي للرؤية الدقيقة .

إدوارد شهدا
١٩٥٢

منذ أن تخرج (إدوارد شهدا) من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وهو يحاول أن يربط بين مفاهيم الواقعية التي حمل لواءها (كوربيه) وبعض الفنانين الفرنسيين في القرن التاسع عشر ، وبين تجربته ،

وخصوصا في موضوعاته المختلفة التي رسمت عن العمال والقضايا المختلفة المرتبطة بالاحداث السياسية التي عشناها في المرحلة الاخيرة ، وهو يلح دوما على المضمون في كل تجاربه .

محمود شيخاني
١٩٥٢

ويتجه (محمود شيخاني) الى التعبير عن موضوعاته الى صيغة واقعية يربط المضمون الاجتماعي والسياسي بها ، وقد أحيا عبر هذه الواقعية عدة موضوعات هامة شغلته ، ولعل أهمها الاحداث السياسية التي مرت ، ولا شك في أن بدايات هذه التجربة تؤكد لنا أن ثمة رؤية جديدة للواقعية يحملها هذا الفنان الشاب .

أنور رحبي
١٩٥٠

لقد قدم الفنان (أنور رحبي) عدة تجارب مائية متميزة ضمن تجربة الفن التشكيلي الشاب المعاصر ، عبرت عن محاولة دقيقة لترجمة أحاسيس ذاتية يضيفها الى المشاهد التي رسمها ، وقد عبرت عن الواقع لكن بعد أن أضافت بعض الاضافات الفنية .

الفنانون المذكورون في البحث وأهم اعمالهم الاتجاهات الواقعية

جورج جنورة (دمشق ١٩٣٤)

● **درس الفن دراسة خاصة**

● **تميز بتجاربه الواقعية في المناظر الطبيعية وبلوحات لها طابعها الرمزي في موضوعاته المختلفة .**

● أهم اعماله : ١ ـ منظر من رومانيا (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)

أحمد وليد عزت : دمشق (١٩٣٤ ـ ١٩٧٢)

● **درس الفن خاصة ، واهتم بالالوان وقدم تجارب متميزة كانت واقعية في البداية ، ثم اخذت شكلا متميز حاين رسم ملحمة جلقامش الشهيرة .**

● اهم اعماله :

١ ـ من ملحمة جلقامش (ملك عائلته)

٢ ـ من ملحمة جلقامش (ملك عائلته)

٣ ـ من ملحمة جلقامش (ملك عائلته)

ألفرد حتمل (دمشق ـ ١٩٣٤)

● **درس الفن دراسة خاصة ، واهتم بموضوعات المرأة والريف ، وقدم تجارب واقعية ملتزمة .**

● أهم اعماله :

١ ـ الحمال (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)

٢ ـ امرأة (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)

بطرس خازم (دمشق ـ ١٩٣٥)

● **درس الفن دراسة خاصة ، وقدم موضوعات من الطبيعة بشفافيه لونية**

● أهم اعماله : ١ ـ دمشق (زيت) (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)

غازي خادي (١٩٣٥)

● **درس التصوير الزيتي في (القاهرة)**

● **عمل مديرا لمركز الفنون التطبيقية ، ونقيبا سابقا لنقابة الفنون الجميلة ،**

وهو المسؤول الفني في منظمة الطلائع حاليا .

● **اسلوبه واقعي في اكثر تجاربه ، ويقدم الموضوعات السياسية المختلفة بصياغة رمزية .**

اهم اعماله :

١ ـ الخادمة (ملك الفنان)

٢ ـ اطفال بحر البقر (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)

فيصل عجمي (دمشق ـ ١٩٣٥)

● **درس الفن في (روما) ، وتأثر بالواقعية الايطالية الحديثة .**

● **دمج بين الموضوعات الانسانية والسياسية ، وصاغها باسلوب خاص له طابعه الواقعي الجديد .**

● اهم اعماله :

١ ـ الام (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)

● **درس الفن في (موسكو) ، وتأثر بالصياغة الواقعية الاشتراكية**

● **استاذ في كلية الفنون الجميلة وشغل منصب العميد لفترة من الزمن**
اهم اعمالـــه :
١ ــ معلولا (المتحف الوطني بدمشق)
٢ ــ منظر من ريف حمص (وزارة الثقافـــة ــ الفنون الجميلة) .

عز الدين همت (دمشق ــ ١٩٣٨)
● **درس الفن دراسة خاصة واولع برسم دمشق القديمة .**
● من اهم اعمالـــه :
١ ــ حارة شعبية (المتحف الوطني بدمشق)

أنور دياب (دمشق ــ ١٩٣٩)
● **درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق**
● **عمل مدرسا للتربية الفنية في المدارس الثانوية**
● **يجمع اسلوبه بين الصياغة الواقعية والمفاهيم الرمزية التي ساعدته على معالجة الموضوعات القــومية والانسانية ، وارتبط ذلك بالاجــواء الدمشقية الخاصة ، وبالنساء**
● اهم اعمالـــه :
١ ــ ذات البراقع (وزارة الثقافـــة ــ الفنـــون الجميلة)
٢ ــ نساء (وزارة الثقافـــة ــ الفنون الجميلة)

خالد مز (دمشق ــ ١٩٣٧)
● **درس الفن في (القاهرة) و (باريس)**
● **عميد كلية الفنون الجميلة**
● **اسلوبـــه واقعي يحمل بعض التحويرات الخاصة ذات الطابع التكعيبي والزخرفي .**
● اهم اعمالـــه :
١ ــ نساء (وزارة الثقافـــة ــ الفنون الجميلة)
٢ ــ الراقصات (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة)

فائــق دحدوح (دمشق ١٩٤٠)
● **درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق**
● **عمل مدرسا للتربية الفنية ، ويشغل منصب أمين سر نقابـــة الفنون الجميلة حاليا .**
● **انطلق من الاجواء الشعبية في دمشق القديمة، وعبر عن موضوعات مختلفة تحمل هذه الاجواء وقدمها بشاعرية ، وبصياغـــة ملونـــة .**

● اهـم اعمالــه :
١ ــ من وحي لبنان (المتحف الوطني بدمشق)
٢ ــ اسرة (وزارة الثقافـــة ــ الفنون الجميلة)
مثل القطر في أكثر من معرض واعماله موزعـــة في عدة مجموعـــات فنية .

علي الصابوني (حماه ــ ١٩٤١)
● **درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق**
● **انطلق من الاجواء الخاصة في مدينة حماه ،وعبر عنها بشاعريـــة مستخدما التدرجات اللونية المتناغمة.**
● أهم اعمالـــه :
١ ــ زهور : (وزارة الثقافـــة ــ الفنون الجميلة)
٢ ــ طبيعة صامتة : (وزارة الثقافـــة ــ الفنون الجميلة)

رضا حسحس (حمص ــ ١٩٣٩)
● **درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق**
● **انطلق من التجارب التجريديـــة وعـــاد الـــى التشخيص يدقق على التفاصيل باسلوب خاص .**
● أهم اعمالـــه :
١ ــ المرآة (وزارة الثقافـــة ــ الفنون الجميلة)
٢ ــ من وحي قرية صدد (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

فؤاد ابو كلام (دمشق ١٩٤٥)
● **درس التصوير الزيتي في (باريس)**
● **عمل مدرسا للفنون الجميلـــة في المـــدارس الثانويـــة**
● **اسلوبـــه يمتاز بواقعية جديدة ، وبأسلوب دقيق ، في تقديم المواقع وعبر منظور شخصي يجمـــع اكثر من جانب .**

● أهم اعمالـــه :
١ ــ ماريا والقبور (وزارة الثقافـــة ــ الفنـــون الجميلة)
٢ ــ طيور (وزارة الثقافـــة ــ الفنون الجميلة)
● مثل القطر في اكثر من معرض واعمالـــه موزعـــة في عدة مجموعات خاصة وعامـــة .

خليل عكاري (دمشق ١٩٤٥)

- **درس التصوير الزيتي في الاتحاد السوفياتي (ارمينيا السوفياتية)**
- **يعمل في وزارة الثقافة (مديرية الفنون الجميلة)**
- **صياغته واقعية تعتمد الحركة والايقاعاللذان يعبران عن رؤية جدلية للواقع ، وهو مولع باعطاء الواقعية مفهوما جديدا خاصا .**

- أهم اعماله :

١ - نساء جزائريات (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

٢ - الرقصة (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

٣ - الشهيد (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

غسان صباغ (حماه - ١٩٤٤)

- **درس التصوير الزيتي في الاتحاد السوفياتي (لينينغراد)**
- **استاذ الرسم في كلية الهندسة المعمارية (حلب)**
- **اسلوبه واقعي له ٣ صياغته الخاصة في مواضعيه المحلية**

- أهم اعماله :

١ - جبل الاربعين (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

احسان عنتابي (حلب ١٤٥)

- **درس الفن في (دمشق) ، والاعلان والغرافيك في مدرسة الفنون التطبيقية في باريس**
- **استاذ فن الاعلان والغرافيك في كلية الفنون الجميلة بدمشق**
- **اسلوبه واقعي يعتمد الدقة والرمز**

- أهم اعماله :

١ - العطش (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

٢ - من وحي التراث العربي (الفنون الجميلة)

مثل القطر في اكثر من معرض غرافيكي وله عدة اعمال في متاحف عالمية

صلاح الدين محمد (حلب ١٩٤٩)

- **درس الهندسة المعمارية في (حلب) والفن دراسة خاصة**
- **اسلوبه واقعي حديث على صلة بالفنالجماهيري (البوب)**

- أهم اعماله :

١ - المرأة (وزارة الثقافة الفنون الجميلة)

٢ - المرأة (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة

بشار العيسى (الحسكة ١٩٥٠)

- **درس الفن دراسة خاصة**
- **اسلوبه واقعي يعود الى الاساطير الشعبية القديمة ، وصياغته للوحته يرتبط ابالارض والتربة في الريف .**
- أهم اعماله :

١ - اسطورةمموزين (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

٢ - من الشمال (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

علي خليل (جسر الشغور ١٩٥٠)

- **درس الفن في لينينغراد بالاتحاد السوفياتي**
- **اسلوبه واقعي دقيق**
- اهم اعماله :

١ - قرية الداما (وزارة الثقافة الفنون الجميلة)

احمد ابراهيم (القنيطرة ١٩٥٠)

- **درس الفن في الاتحاد السوفياتي**
- **اسلوبه واقعي دقيق .**

- اهم اعماله :

١ - الرسم في الطبيعة (وزارة الثقافة- الفنون الجميلة)

ادوار شهدا (حمص ١٩٥٢)

- **درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق**
- **اسلوبه واقعي دقيق**

- اهم اعماله :

١ - عمال الالات (وزارة الثقافة - الفنون الجميلة)

أنور رحبي (دير الزور)

درس الفن دراسة خاصة .

أسلوبه واقعي مع بعض الاضافات اللونية التعبيرية

- اهم اعماله :

١ - وجه فتاة (ملك شخصي)

لقد اكتشفت الحركة الفنية أهمية (التعبيرية في السبعينات من هذا القرن ، ونحن نعني بالتعبيرية مفهوما للفن يربط التعبير الفني بالانسان ، ومعاناته، في حالات تمزقه واستلابه ، وهو يولي علاقة الفنان بعمله أهمية كبيرة ، لانه يعتبر العمل الفني ، صورة حية عن الفنان وحياته،وترجمة لمشاعره وازماته، وبحيث نرى العمل الفني ، مجسدا لمعاناة الفنان على المستوى الفردي ، وعلى المستوى الانساني لان الفنان دوما يعكس هذه الجانبين في عمله .

وقد استخدم الفنانون التشكيليون ، الوجوه البشرية كثيرا لتحقيق رغباتهم بالتعبير عن المعاناة، بحيث أصبحت مستودعا يفرغ فيه الفنان أحاسيسه وانفعالاته ، ومآسي الاخرين وحالاتهم .

وقد كسب هذا الاتجاه ، الكثير من الانصار والمؤيدين لانهم اعتبروا الفن هو (تعبير صادق عن انفعالات الفنان) ، وقد تعمقت هذه المفاهيم للتعبيرية حين ارتبطت المعاناة بالمآسي المشتركة ، والاحداث المؤلمة ، فازدادت أهمية التعبيرية كمعبر عنها ، وتوسع مفهومها ليأخذ البعد الاجتماعي والسياسي.

ومن المعروف أن الاتجاهات التعبيرية تتباين في أساليبها الفنية وصياغاتها للوحات ، وفي الاشكال التي أخذتها في تاريخ الفن ، اذ قد يكون التعبير عن طريق تفتيت الشكل وتدميره لابراز البشاعة فيه ، وقديكون عن طريق اللون ، ولكن الغاية واحدة ، وهي تقديم الاشياء على حقيقتها ، وعن طريق تعريتها لتعكس أعماقها بدون أي تزييف .

وقد انتشرت (التعبيرية) بين تجارب الفنانين الشباب ، تحت تأثير التعبير بين الاوائل الذين ربطوا بين فنهم وبين حياتهم ، ولكنها توسعت بعد ذلك عن طريق التعرف على كبار التعبيريين الالمان في القرن العشرين ، ومحاولة الاستفادة منهم ، وتطوير تجاربهم عن طريق ربطها بالواقع من حيث (الموضوعات) ، أو من (بعض الاشكال التعبيرية) ، التي أخذها الفنانون من الفنون القديمة ، واستعانوا بها لتقديم لوحاتهم الفنية .

وفي الحقيقة ان (التعبيرية) تأخذ أهميتها حين تشتد المآسي الحادة والمؤلمة التي تمر على الوطن العربي ، والتي تساعد الفنان على جعل التشويه والبشاعة والحدة في اللون ، وتدمير الشكل ضرورة للتعبير عنها .



مروان قصاب باشي – وجه

ولعل اهم الفنانين هم :

مروان قصاب باشي
١٩٣٤

يؤكد الفنان (مروان قصاب باشي) على اهمية الترابط بين الفنان وتجربته ، وعلى الصلة المتينة التي تربط اللوحة بالمعاناة التي يعيشها الفنان ، وقد توصل الى لغة فنية خاصة به ، هي نتيجة لمعاناته ولصلاته بالتعبيرية الالمانية ، أثناء دراسته في (برلين الغربية) واقامته فيها .

لقد قدم لنا ذكرياته القديمة ، الوجوه التي عرفها في شبابه وطفولته ، التي تحمل بعض التشويهات ، كتضخيم الرأس ، وتبديل الملامح أو التقليل من أهمية الجسد على حساب الوجه ، ولقد نقد بعنف مراحل طفولته ومراهقته ، ولهذا تحمل لوحاته الجانب الذاتي تماما الذي يمتد ليقدم لنا الجانب الاجتماعي من خلال النقد للواقع الذي مارسه .

وقد تطورت تجاربه بعد ذلك ، حين ابتعد عن تمثيل الاشخاص بحجومهم الكاملة ، ليقدم لنا وجهه مضخما على مساحة اللوحة ، وبرزت الاخاديد على هذا

الوجه ، الذي أصبح يمثل الارض الممتدة الواسعة اذ أصبحت الارض هي الوجه المعبر ، ولا يمكن فصلهما عن بعض في لوحته تضاريس الطبيعة هي تجاعيد هذا الوجه ، وعيون الانسان هي وديان والانف جبل ، والخدود هضاب ، وما ينمو على الوجه من شعر ، يماثل ما ينمو على الارض من أعشاب .

وان هذا الترابط يمثل شكلا من أشكال التعبير يرتبط بالواقع المحلي ، ذلك لان توحيد الانسان والطبيعة ، وتداخله معها ، واضفاء الاحاسيس الانسانية عليها ، وعلى الاشياء التي تحيط بالانسان ، وهكذا تأخذ الاشياء أهمية كبيرة لانها أصبحت الرموز التي تنقل ما يريده الفنان وبامكانه أن يتجاوز الدائرة الذاتية الى الآخرين عبر العناصر المشتركة معهم .

وهكذا عكس عبر وجهه ، كل ما يشغل البشر الآخرين ، وعكس معاناتهم عن طريق ربطها بمعاناته ، وخلق وحدة معهم ، جعلتهم شيئا منه ، وجعلته ممثلا لهم .

وحين استخدم (مروان) (الطبيعة الصامتة) في لوحاته ، وتطورت تجربته الفنية لتأخذ شكلا أكثر موضوعية من حيث الموضوعات وظلت الاشياء التي يستخدمها تنقل عبر ضربات الفرشاة ، الاوضاع المأساوية وابتعد عن المباشرة في التعبير الى الرمز الذي تترجمه الاشكال والحركات ، والضربات الحادة التي تلف اللوحة لتعكس العالم الذاتي ، وهكذا رأينا دوامات اللون ، وتفجره ، وعرفنا أنه يرسم بدمه وبكل جوارحه ، ويصل الى الآخرين عبر لمسات اللون الحارة المعبرة ، التي تنقل ما هو مشترك وعميق .

برهان كركوتلي
١٩٣٢

لقد تأثر الفنان (برهان كركوتلي) بالصياغة التعبيرية التي أخذ بها في المرحلة الدراسية في (ألمانيا)، وأضاف اليها الصيغة الفنية الشعبية ، والمفاهيم المرتبطة بها والتي تمثل الاسلوب المحلي الذي ساعده على تقديم لغة فنية خاصة .

ولقد جعل موضوعاته المرتبطة بالقضية الفلسطينية ، العمود الفقري لاعماله ، وعبر عن المشكلات الاجتماعية والانسانية التي ترتبط بالثورات وحركات التحرر الوطني ، والانساني .

وحتى يتمكن من اغناء تجربته الفنية ، وربطها بالقضايا الملحة ، لجأ الى الاشكال المختلفة التي نراها على الاقمشة الشعبية والكتب القديمة ، والسيوف والخشب والمعادن وعن طريق هذه الرسوم الشعبية قدم لنا الموضوعات الهامة .



لبيب رسلان ـ تكوين

ان اللغة الفنية التي استخدمها على ارتباط عميق الجذور بفنوننا المحلية ، العيون كبيرة والاجساد ممتلئة سواء في الاجساد أو على المساحات الاخرى ، وتتداخل الكتابات التي ترتبط مع الزخارف والوجوه ، والموضوعات التي أخذها من القضايا الملحة التي نعايشها ، لكنه سعى لاعطاءها صياغة خاصة من التعبير على ارتباط به وتعتمد اعتمادا كبيرا على (الارابسك) ، والخط المتداخل المعبر عن الحركة ، والمساحات التي تترابط مع حركة الخط .

ولعل أهم هذه الاعمال لوحاته (عز الدين القسام) و (القدس لنا) و (الثورة الفلسطينية) و (المرأة الفلسطينية) و (المرأة والطفل) و (لن ننساك يا شهيد) و (الطفل الفلسطيني) و (المرأة) و (أمومة) و (ثورة حتى النصر) .

ويمكن اعتبار لوحته (الثورة الفلسطينية) أكثرها أهمية واغناها بالعناصر ، فالرجال أقوياء في القسم الاسفل من اللوحة ، وعبرت الخطوط المتينة عن هذه القوة ، وقد تداخلت الوجوه والاجساد مع الاسلحة والزخارف بحيث تحس بتلاحم نضال ابناء الشعب كله ، وتؤكد الصياغة على هذا التلاحم وتبرز في الاجزاء الاخرى من اللوحة ، بعض مشاهد من الاراضي المحتلة ، فترتبط هذا التلاحم مع الهدف الاساسي ... للثورة ... تحرير الارض .

والزخارف تجعل المساحات ، ونحس بأن كل شيء يتحول الى زخارف مترابطة مع بعضها في حركة تجمع

الاشياء في وحدة متلاحمة لا انفصام لها وهو يلخصها ويدمج بينها ، لكي تصبح كل مساحة عبارة عن درجة من الدرجات الضوئية التي تساعده على تكوين اللوحة، ويعطي الابعاد المساعدة له على تكوينها ، وتغنيه عن استخدام الظل والنور ، وتقدم الايقاع الحركة الذي يحدد المساحات والاشكال ، ويعطي العمل الترابط المطلوب ، والذي يبرز في النهاية مفهوما حيا للفن يعتمد على التكوين الحيوي المتجدد الذي يقدم المفاهيم الفنية الخاصة به .

أما في لوحته (عز الدين القسام) فترى الصيغة الشعبية للرسوم التي تذكرنا ببعض الحلول الفنية التي لجأ اليها الفنانون البدائيون ، ونحس بأن (برهانا) يأخذ حريته في التعبير عن طريق الصيغ التي يستخدمها ويغني عمله الفني بالزخارف والكتابات والاشكال المختلفة ، ويعتمد البساطة أسلوبا ، التي توصله الى بعض الصيغ المفهومة ، التي تصل الى الناس على اختلاف مستوياتهم ، ويقدم العناصر اليومية من الحياة التي ترسخت في طفولته ، ويعتمد على بعض أساليب الرسم الشعبي في (عنترة) و (الزير) ويلجأ الى بعض حلول فنية مستمدة منها تكسبه نفحة خاصة، وذلك حين يعطي هذه الرسوم المفاهيم الجديدة ، والصياغة المتماسكة ،*وهو من هذه الناحية يعطي لاعماله العمق المطلوب ، ويلجأ أحيانا الى دمج أكثر من صيغة ، في لغة معبرة تعتمد قوة الخط ، أو الخطوط القاسية التي تعتمد على الزوايا الحادة ، ويقدم الصياغة التي تؤكد على الخطوط اللينة ، وهكذا يتوصل الى أكثر من حل ، لكنه أصبح قادرا على دمج كل هذا في لوحة لها حضورها المعبر .

ولعل لوحته (لن ننساك يا شهيد) تساعدنا على فهم أسلوب (برهان) فهما سليما ، فهم يحملون النعش ، وعليه العبارة نفسها ، ويسيرون باندفاع وهو يجمع المقاتلين مع النساء والاطفال ، وتبرز المشاعر المتنوعة التي تعبر الوجوه عنها ، حزن وغضب ومأساة .. وأمل بالشهيد ، لانه (الخلاص) .

و (برهان) ينقد تارة ، ويضحك أخرى ، يفاجيء المشاهد بكلمات يكتبها عن نفسه .. (برهان .. رافض الذلة) و (ابن الشام) وفي كل الاحوال يقدم اعماله لتكون قريبة من القلب .. بسيطة ومعبرة .. البساطة التي يعطيها الاسلوب المميز ، الذي يجمع القوة والنفاذ الى القلوب ... لتحتل مكانها فيه .

لبيب رسلان
١٩٣٩

لقد استطاعت (التعبيرية) اكتشاف عدة صيغ فنية لجأت اليها ، وقدمها الفنانون التشكيليون ، وأكدت هذه الصيغ على الانسان ، وعلى وضعه المأساوي ، وربطت بين التعبير وعالم الفنان الذاتي ، وقد تميز (لبيب رسلان) بتجربته الخاصة ضمن (التعبيريين) .

اذ رسم الانسان أمام الفراغ ، وحيدا ومشوها وصغيرا ، تسحقه العوالم التي تحيط به ، وأكد على أهمية هذا الفراغ ، وعلى دوره ضمن اللوحة ، وعلى معناه ، وعلى دور الاشياء التي تحيط بالانسان الموجود ضمن الفراغ ، فأعطى المشاهد صورة عن الصراع الذي يعيشه انساننا المعاصر ، والذي تضعه فيه القوى الاخرى التي رمز اليها (بالفراغ) ، وحلل وضع الانسان على أنه صراع بين رغبة في الحياة بامتلاء ، وبين قوى تسحقه .

ان (الفارس) الذي تقدمه احدى لوحاته قد ارتبط مع حصانه برباط محكم ، وتداخل معه ، حين وضع أمام هذا الفراغ ، فكأنه لم يجد التعاطف الا مع (الفرس) ، وهكذا اكتشف وضع الانسان في علاقاته مع العالم ، وشرطه الحياتي الاساسي .



لبيب رسلان - عمل رقم (٢)

وحين رسم فتاتين الح على علاقتهما الحميمية ، ولكن ... المأساة العميقة التي غلفت كل شيء ، قد أبعدت كل انسان عن تحقيق طموحه فأصبح كل فرد لا يصل الى الامتلاء ، بل يعيش الفراغ والخواء القاتلين، وحين رسم التماثيل الجصية التي تبدو لنا باردة ، عبرت هذه التماثيل عن نفس الاهداف التي قدمتها الاشكال البشرية ، وكذلك الطبيعة ، والطبيعة الصامتة ، وكل الاشياء مهما اختلفت وتباينت .

واذا تساءلنا لماذا هذا الفراغ ؟ ولم هذا الجو المأساوي القاتل ؟

لا شك في أن (لبيب رسلان) قد عكس عالمه الشخصي بالدرجة الاولى وقدم لنا معاناته ، وردود فعله على ظروف معينة ذاتية كانت المنطلق للتجربة ؟ التي أعطت عالمه مفهوما رمزيا ، أو ميتافيزيقيا ، لكن هذا التحليل يبقى وجها واحدا للمشكلة ، اذ لا يمكن فهمه الا اذا أضفنا اليه رؤية أخرى ، لان (المصير الانساني) الذي ألح عليه ، ليس شيئا فرديا ، لاننا نكتشف فيه شيئا مشتركا تؤكد عليه الحلول الفنية المتنوعة التي يقدمها (لبيب رسلان) في تجاربه الاخرى ، حين يربط بين مصيره ومصير الآخرين ويؤكد على تلاحمه معهم ، وخصوصا في أعماله الاخيرة التي بدات تهتم بابراز المعاناة في وجوه النساء ، وبدأت تهتم بتفاصيل الاطار الذي وضعوا فيه ، فأغنى ذلك تجربته وأوصلها الى المشترك الذي يجعل التعبيرية عنده هما عاما له صلته بالواقع الاجتماعي .

ليلى نصير
١٩٤١

ان تجارب (ليلى نصير) الفنية متنوعة جدا منذ عودتها من دراسة الفنون في (القاهرة) ، اذ بدات من تجارب واقعية لاشخاص وزهور ، برماديات وبلون واحد أبيض ، على خلفية بلا لون ، وانتقلت بعد ذلك الى تقديم موضوعات انسانية ، تتفاوت في مدى تحويرها للواقع والاشكال وخصوصا لوحتها عن (التمييز العنصري) التي تحولت الاجساد البشرية فيها الى عظام وجماجم ، للتاكيد على خطل وتهافت هذه النظرية .

ثم استقرت على اسلوب خاص هو مزيج من (التشخيص) و (التجريد) اذ أن بناء اللوحة الاساسي تجريدي ، لكن العودة الى التشخيص في التفاصيل هي الهامة وهي التي أعطت (المضمون) لعملها كله ، وهكذا وجدت اسلوبا قادرا على التعبير عن الموضوعات الانسانية المختلفة ، ومقنعا لانه بعيد عن الصياغة التسجيلية الحرفية .

واعتنت بالتفاصيل المجزاة ، التي رسمت ضمن مساحات هندسية مهشمة وأوحت بالتكوينات المهتزة،



ليلى نصير - تكوين من وحي الجنوب

والتي عبرت عن رؤية خاصة ، بحيث نرى التفاصيل المجهرية ، ونكتشف فيها المشكلة اذا فحصت بعناية ، كأنها ترى الواقع من خلال مجهر مكبر ، وتلتقط المشكلة عبر هذه الصياغة .

وقد حققت الصيغة المقبولة ، لعمل يدمج بين مضمون انساني ، وبين لغة فنية لها هويتها .

ان لوحتها (تشريح) تقدم لنا ، شكلا من التعبير عن القضية الانسانية اذ أن الانسان قد مزقته المشارط والسكاكين وتلاعبت به الاقدار ، وعبرت بذلك عن (مشكلة الانسان المعاصر) .

اما لوحتها (الجنوب) التي رسمت واقع الحياة في الجنوب اللبناني بعد الاحتلال الاسرائيلي له ، فتكشف أيضا عن المأساة عبر القتل الجماعي والتفتيت لمقومات الحياة كلها .

وكذلك لوحاتها الاخرى التي عالجت قضايا (التمييز العنصري) و (وضع المرأة) و (الاضطهاد) ، والتي وجدت الصياغة التي تبعدها عن المباشرة .

لكن من الواضح أن (ليلى نصير) قد تجاوزت ذلك كله حين اكتشفت لنفسها طريقة جديدة تقنية تساعدها على التعبير ، واستخدمت (الطباعة المباشرة) والوان الشمع ، وبدأت تقتصر في عملها على الوجوه المأساوية وتلح عليها ، وتكشف عن قدرة على التعبير عن المشكلة من خلال وجه واحد ، وتعميق تفاصيله ، وتقديم ماساته التي ارتبطت بكل وضوح بعالم ذاتي غني يملكه كل وجه ، وتعبر عنه وتربط بينها وبينه بوشائج تكشف عن الصيغة التعبيرية في تجربتها .



أحمد مادون ـ نساء
١٩٨٢

أحمد مادون
١٩٤١ – ١٩٨٣

ولد أحمد مادون في تدمر ، وعايش هذه المدينة الاثرية ، وتلقى درسه الاول في الفن فيها ، ولهذا تلح عليه الوجوه التي تذكرنا بتدمر دوما ، وعيون تعود بنا الى تماثيل تدمرية ... ولهذا فقد استقى تجاربه الفنية من عالم غني ... تتحكم فيه القوى التي تعود الى الاسلاف ... الذين نراهم من خلال العيون والاشكال التي استقاها من عالم طفولته .

وفي نفس الوقت ، تأثر (أحمد مادون) بالتجارب الفنية العالمية المختلفة ، (بيكاسو) من جهة ، وتجارب الفنانين السيرياليين ، وان تأثير هذه التجارب يعادل تماما تأثير تدمر عليه ، ووجودها في عالمه الذاتي

ونحس بأنه لم يقتصر على هذين التأثيرين الهامين ، بل تأثر بمعلولا ورسمها العديد من المرات ، وبأشكال متقاربة ، جبل وبيوت وتداخل بين السماء والارض وقد أعطى لهذه التجارب أهمية كبيرة لا تقل عن (تدمر) و (الفن الحديث) .

وهكذا توزعت تجاربه بين عدة عوالم ، وعلى عدة اتجاهات ، وكان واضحا أنه لا يريد أن يقف عند (أسلوب واحد) ... ولا يلجأ الى صياغة واحدة ، لهذا تطورت هذه التجارب معا وعلى نحو مستقل ، بحيث نرى مجموعات مختلفة تتطور معا ، وتشكل أحد وجوه التجربة .

لكن من الواضح أن أكثر هذه الوجوه اقناعا هو الوجه الذي ارتبط بتدمر ، والذي يكشف عن صياغة تعبيرية واضحة ، ذلك لانه لم يسجل لنا رؤيته لتدمر وفنها ، ولم يقتصر على ذلك بل استعاد (تدمر) عبر تعبيره الذاتي الخاص ، وقدمها من خلال حلم معين يلح عليه ، أو عالم خاص نرى فيه خصوصية .

ان لوحة (نساء) التي رسمها عام (١٩٨٣) ، تعطي فكرة عن أسلوبه ، فهو يرسم لنا هواجس هؤلاء النسوة الموزعات على حقل ، ومعاناتهم وساعدته الوجوه التدمرية بما تحمله من تعبير على التأكيد على الجانب الذاتي الذي ينهل منه ليقدم صياغته ، وعلى تقديم فنه ، وهكذا ترابطت الصياغات الفنية والحلول التشكيلية العريقة مع المضمون الجديد الذي قدمه

لنا ، وتلاقت مع عالم ذاتي غني بالرؤى والمآسي ، وتفجر ذلك كله على قماش اللوحة ، فنا خاصا .

فكأن (أحمد مادون) حين يغوص الى أعماق نفسه ، معبرا عن خصوصيتها ، يربط بين هذا العالم وبين فنه ، ويجد نفسه أمام (تدمر) بشكل أساسي حيث تمتزج الرؤى المتنوعة المصادر وتنصهر أمام طغيان عالم ذاتي غني له جذوره العميقة في الارض التي نشأ فيها وترعرع .

علي السرميني
١٩٤٢

لم يكن (علي السرميني) تعبيريا في البداية وانما كان أقرب الى الواقعية ، لكن دراسته في (برلين الشرقية) وتأثره ببعض الاعمال الجدارية التي تقدم مفهوما خاصا جعلته (تعبيريا) .

وان أهم تجارب (علي السرميني) في هذه المرحلة لوحته الهامة عن (فلسطين) التي نفذها عن طريق المواد الحديثة ، التي ساعدته على تقديم عمله ، اذ استخدم (المينا) في عمله ، وقدم محاولة لعمل جداري هام يعتبر من أهم تجارب هذا الفنان .

ان الصياغة التي قدمها في تحوير الاشخاص ، وكذلك الرؤية الحرة للتكوين قد أعطت للعامل الذاتي اهمية ، وجعلت تجربته تحظى بالاهتمام .

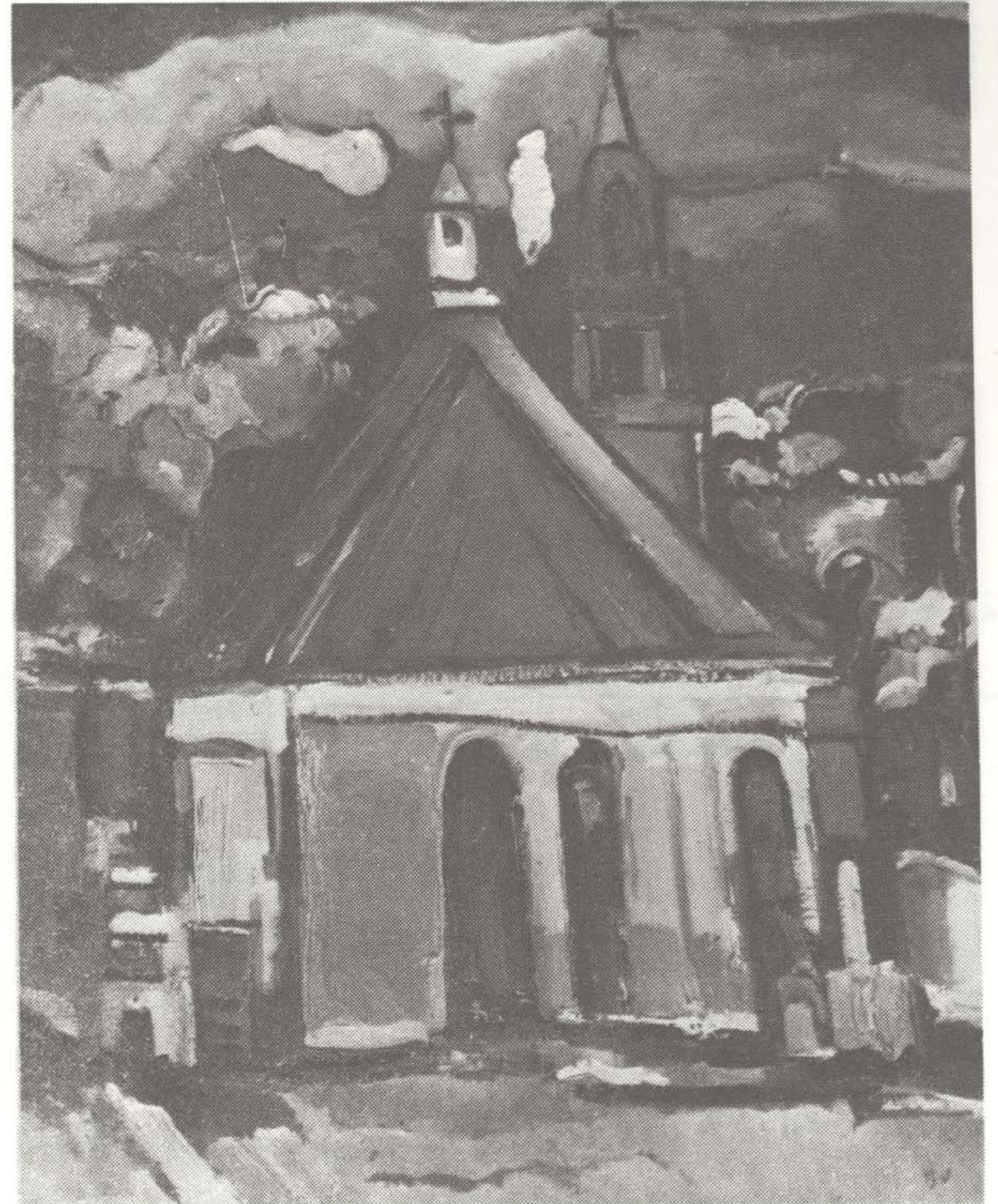
هند زلفه
١٩٤٢

تأثرت تجارب الفنانة (هند زلفه) بموضوعات مأخوذة من البيئة في البداية وذلك بعد تخرجها من كلية الفنون الجميلة (قسم الحفر) ، ولكن تجربة (هند زلفه) أخذت تتأثر بالتعبيرية شيئا فشيئا ، وبدأت تولي العناية للعامل الشخصي في العمل ، ولم تعد تنقل ما ترى بل تقدمه عبر رؤيتها الخاصة ، ومفهومها الشاعري الوثيق الصلة بعالمها الذاتي .

ونرى ذلك واضحا في لوحتها الهامة (المطران كابوجي) ، التي رسمتها من خلال عالم خاص ، يولي الدقائق العناية ، ويهتم بالتفاصيل القلمية ، وعلى الرغم من لجوئها الى (قلم الرصاص) في كثير من الاحيان لكن هذه التجارب التي تعتمد على المفهوم الحفري قد أكسبتها قدرة على التعبير ، بصياغة هي مزيج من عالم ذاتي غني بالرؤى الخاصة ومن محاولة ط المعالجة بالصياغة الشاعرية والمعبرة .



احمد مادون - نساء اليوم (١٩٨٣)



علي السرميني - منظر .



هند زلفة - المطران كبوتشي

أسماء فيومي
١٩٤٣

تأثرت (أسماء فيومي) في بداية تجاربها بالتجريد، وقدمت علاقات لونية خاصة بين لون أرجواني وأسود ، وكانت ترغب بالابتعاد عن المشخصات وذلك جعلها من الفنانين التجريديين .

لكن (أسماء) تطورت بعد ذلك لتتجه الى تقديم موضوعات أكثر صلة بالاحداث السياسية ، من خلال تحويرات ادخلتها على المساحات المجردة المتحركة التي أصبحت تمثل (الفدائي) و (القدس) ، الى غير ذلك من الموضوعات .

لكن الانتقال الكبير والهام في تجربتها ، قد تحقق في مرحلة جديدة حين تركت (التجريد) ، وتخلت عن التكوين التجريدي الذي تبني عليه لوحتها وبدأت تتجه الى موضوعات على صلة بوضع (المرأة) ، وقدمت في هذه المرحلة عدة تجارب هامة تؤكد على الجانب الاجتماعي ، ولكن العناصر المستخدمة عبارة عن تداعيات لرؤى خاصة ترجع الى أعماق أعماقها ونحن قادرون على اكتشاف الرموز المختلفة ، والتحويرات التي اجريت على الاشخاص تحت تأثير العامل الذاتي الفني الذي تحول من صيغة شخصية الى لغة مشتركة مع الآخرين لتقدم (الموضوع الانساني) ، وقد لجأت الى الرسوم الطفولية العفوية في كثير من أعمالها كما ربطت هذه الرسوم بعامل خاص طفولي ، ولهذا بدأنا نحس بأن العالم الذاتي يزداد قوة وتأثيرا وخصوصا في أعمالها الاخيرة التي أصبحت تلح على الطفولة والسلام وعلى الاماني لعالم أكثر انسانية ، وأكثر بعدا عن الخوف والدمار .



أسماء فيومي - الأطفال ١٩٧٩

عبد الله مراد
١٩٤٤

لقد اكتشف (عبد الله مراد) في المناظر الطبيعية منطلقا لتجربته الفنية ، اذ صورها وحورها الى أشكال تجريدية بحس لوني مرهف وعجينة دسمة ، وأعطى شواطئه عليها صخور ، وبحر في الافق يسده ، وبسط أشكاله المتداخلة ، وتلاعب بها حتى يجمع بين متناقضين (الواقع) و (التجريد) ، ولكن ذلك كله يخدم عالمه الداخلي الخاص الذي دأب على امداده بالموضوعات المختلفة .

وقد ترجمت تحويرات الصخور وتعديلات الاشكال ، هذا العالم الذاتي بكل وضوح ، ولعب تهديم الشكل دورا هاما في ابراز أهمية عالمه الداخلي، واعطائه الدور الاساسي .

واقتربت أعماله من التجريد في مرحلة من المراس ، التجريد التعبيري الذي يعكس الاعماق ويترجمها ، ولجأ الى الصيغ العضوية المتحركة والملونة ليعكس ماهو انساني الى أبعد الحدود ،وذلك بعد أن ترجمه باللون معبرا عن (عالم خاص) .

وفي المرحلة الاخيرة من تجربته اقترب من الواقعية، لتقدم لنا عالما من الرؤى ، اذ بدأنا اللوحة تترجم الواقع لكن التحويرات بقيت خاصة وقدمت الانسان في وحدته رغم البشر الآخرين ، والاسى الذي يلف الوجود ويتحكم بالحركات والاوضاع .

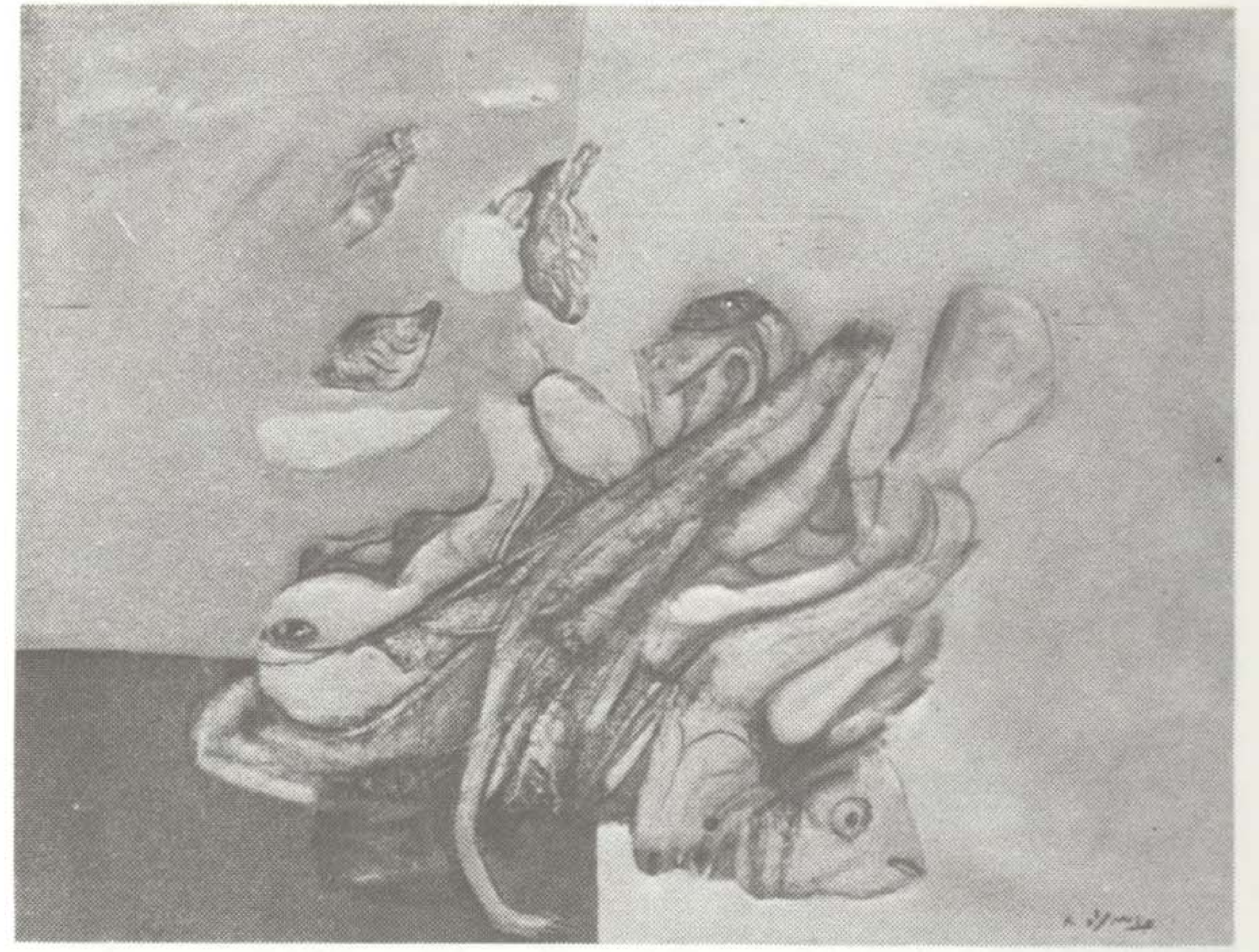
ولهذا أصبحت لوحته عبارة عن العالم مصورا لنا من خلال أوضاعه الخاصة ، وعلاقاته اللا انسانية، وبشاعرية خاصة تؤكد علي نى عالمه الذاتي ،ومحاولاته ربط هذا العالم بالمشكلات المختلفة التي تعيشها ، وهكذا أوجد المعادل الموضوعي للعالم الذاتي .

وهكذا نكتشف صيغة تعبيرية خاصة ، في أعماله لها تفردها وعلاقاتها المختلفة .

علي سليم خالد
١٩٤٤

ولد (علي سليم خالد) في (تدمر) ، وتأثر بالتراث العريق لهذه المدينة في البداية ، واختار من (تدمر) القبور المختلفة التي تتصاعد فيها الرؤى الجميلة ، المختلطة بالرعب ، والذي نحسه في لوحاته التي تترجم لنا الانفعالات ، التي تتحكم بالانسان حين يزور المقابر التدمرية ، ويرى عوالم مابعد الموت ، والمختلطة بالاجواء الحلمية والسيريالية ، التي عبرت عن رؤى طفولية غريبة .

وان دراسته في (باريس) قد ساعدته على تطوير تجربته تقنيا ، وعلى الاستفادة من الاتجاهات المعاصرة في (الحفر على الحجر) ، ولهذا فقد تنازعت لوحته اتجاهات عديدة ، بعضها (تجريدي) وبعضها الآخر (تعبيري) ، هو خلاصة لما استفاده من تجربته الفنية الحديثة ، ومن عوالم الغموض والسحر والمقابر التي استقى منها ، وهكذا تعايشت الرموز مع بعضها ، وتداخلت عبر الذاتية الخاصة ، التي أعادت دمج كل شيء ضمن لغته الفنية ، ولهذا لانرى الا الطابع الفردي، الذي يؤكد على مدى قوة العالم الداخلي ، وسيطرته على كل شيء ، ومدى قدرته على تذويب كل الاشكال، لتعكس في النهاية ، معاناة داخلية عميقة هي المنطلق الرئيسي الذي يحور كل شيء ليخدم هدفه .



عبد الله مراد - تكوين



عبد الله مراد - تكوين



عبد الله مراد - تكوين



جورج ماهر - على الشاطئ

جورج ماهر
١٩٤٥

يقدم الفنان (جورج ماهر) مفهوما اخرا للتعبيرية، ينطلق من الاجساد البشرية الهرقلية ، التي نراها متحدة مع بعضها في صيغ متداخلة ، فلا نميز شكلا عن الآخر في عمله ، ونحس بالحركة التي تلف كل شيء ، ونرى التشويه للاشكال نتيجة لحالة درامية ومأساوية .

وحين يرسم أشخاصه من منظور ادنى من الوضع الافقي المألوف للمشاهد ، ويضخم الارجل والايدي ، لتساعده على التعبير عن قوة الانسان وجبروته ، وفي نفس الوقت تهدمه وتشويهه وهكذا يقدم لنا ، الانسان القوي الجبار ، متحدا مع غيره يعاني من وضعه هذا، الذي يحمل المأساة ، وفي نفس الوقت الخلاص .

وذلك لان هذا الانسان الهرقلي ، قادرا على المقاومة ولاتفلح هذه القوى في تحطيمه لجبروته ، كما انها لاتستطيع منعه من ممارسة دوره ، بل يشرئب قويا معبرا ومتحديا .

وقد استعان (جورج ماهر)بأسطورة (جلقامش) بعد ذلك ، ورسم عدة لوحات مستوحاة من هذه الاسطورة ، التي ساعدته على تقديم الشخصيات البطولية في صراع مع بعضها ، وخصوصا (جلقامش) و (انكيدو) واضفى على الاسطورة مضمونا معاصرا على علاقة الانسان العربي المعاصر ، وتمكن ان يتوصل الى مفهوم للتعبيرية اكثر واقعية واسطورية في نفس الوقت ، وعكس عبر تشويه عنف المعركة التي يخوضها الانسان المعاصر واستمرارها ، واكد على وضع الانسان الذي يسعى الى الافضل ، وهو لهذا يتعرض لما تعرض له من تشويه وتحريف كاريكاتوري.

فؤاد ابو سعده - عنترة

ونحس بأن في علاقات الاشخاص التي يقدمهم
وقد استعان (جورج ماهر) بأسطورة(جلقامش)
لنا ، بعض مفاهيم الحركة المستمرة التي تربط رؤيته (بالارابسك)اذ ان التداخل يوحي لنا باستمرارية الحركة وتداخلها ولا نهائيتها مما يعطي لاشكاله ديمومة وحياة تبعده عن الوقوع في المفهوم السكوني لبعض التجارب الواقعية الاخرى .

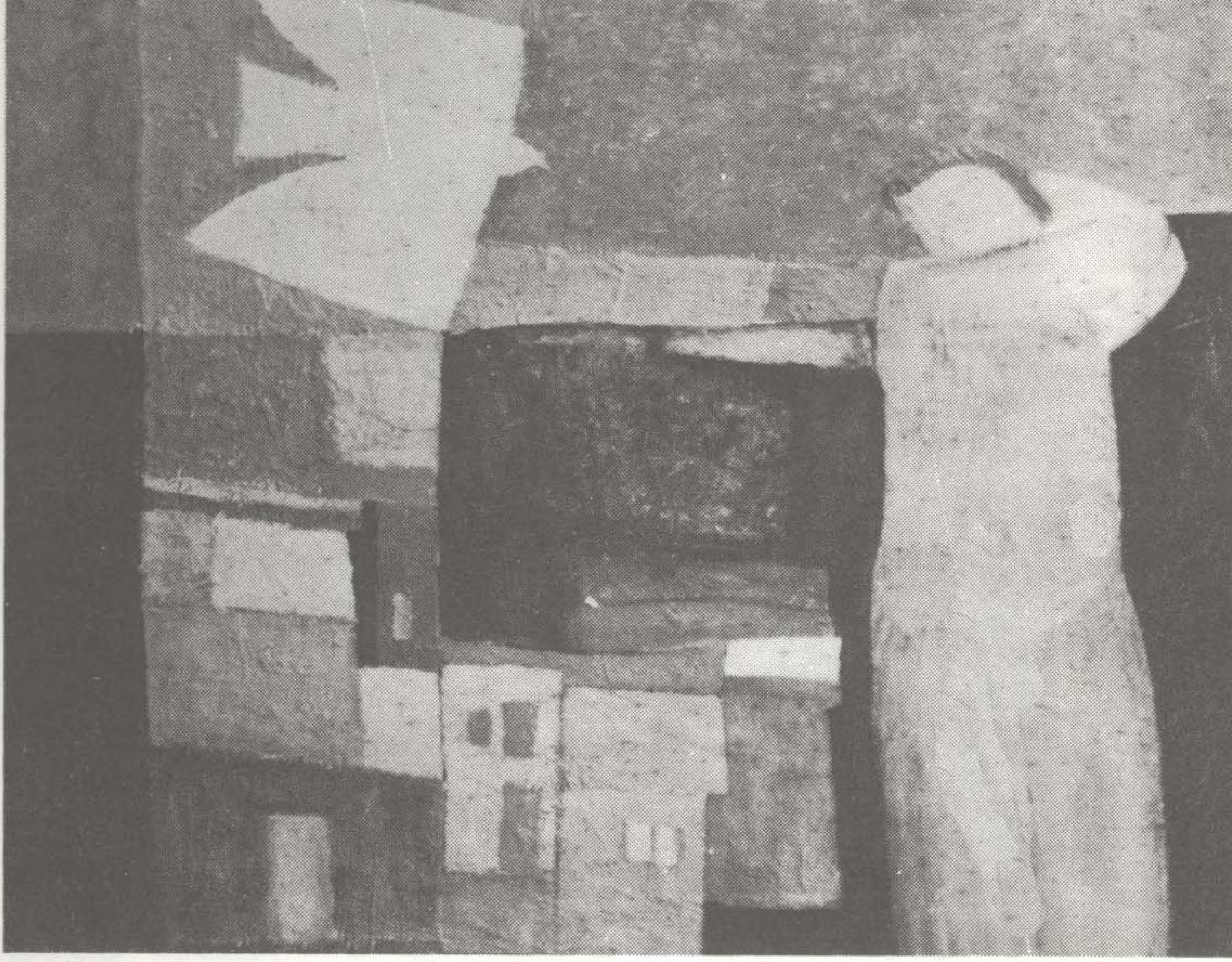
فؤاد ابو سعده

١٩٤٦

في اعمال (فؤاد ابو سعده) تكشف شيئين أساسيين (جس شعري) و (تعبيرية تراجيدية) ، فالشاعرية هي الاساس الموروث من طبيعته العميقة ، وتعبيرية لها جوانبها العميقة المرتبطة بالاحداث ، وهي الشكل الاكثر عفوية حين يجد الفنان نفسه أمام الطبيعة منسجما مع مشهد جميل يفتح أعماق ذاته ، البحر وما يحمله من مشاعر والطيور وما تملكه من قدرة على الايحاء والتعبير عن الانطلاق ،

ونحن أمام رؤية شاعرية مأساوية تعبيرية ، حين يطرح الفنان موضوعا ويستخدم الرموز للتعبير عن هذا الموضوع لهذا نرى الحصان والثور فقد استخدمهما لتقديم الحدث التراجيدي .

ونحس بأن لوحته في بدايتها الاولى تملك هذا التناقض بين هذين العنصرين وارادة تتجاوزهما الى



عبدالقادر عزوز - تكوين

تركيب يطرح الموضوع الخارجي بحس جديد ولغة خاصة .

وهذا يعني ان التعبير الشعري كان الاسبق والاعرق في ذاته ، لكن الاحداث الخارجية قد دفعته الى التخلي عن الشاعرية ، ليعكس الاشياء الخارجية ، وتفلت منه هذه الجوانب الشعرية في كثير من الاحيان ، حين يرسم معتمدا على حدسه الخاص ، وسجيته الشخصية ، لكنه حين ينفصل لحدث خارجي ويتأثر به ، ويزداد تعبيرية ويغيب اللون الشاعري الرومانتيكي أمام قسوة الحدث ، لهذا نرى الطيور تصبح عنيفة بعد ان كانت جميلة والطبيعة تتداخل مع الانسان ، الذي شوه ، وتصبح قاسية ، تعكس الوجه الآخر للحقيقة ، وجانبها الثاني الذي لايقل أهمية عن الوجه الشاعري الاول . .

ويربط (فؤاد) بين فنه ومعاناته في كل لحظة من اللحظات ويسجلها في أعماله ، عبر شتى الصيغ التي تلائم الموقف الذي يعانيه ، مهما كان هذا الموقف ، الذي يعانية ، مهما كان هذا الموقف ، اعلاقة انسانية ، ام تعاطفا مع آخر أو صراعا مع رغبات مكبوتة تريد التحقق ، وقوى تمنعها من أن تتحقق .

وحتى حين تغيب المشخصات من أعماله ، ونرى اللغة التجريدية ، التي تقدم الاشكال الملونة المتداخلة ، التي أصبحت أكثر عفوية وترابطا مع بعضها ، واندماجا تكشف عن الاعماق الذاتية والاشكال المشوهة والمحرفة ، وعن الخط الذي يربط بين الاشكال في وحدة ، هي علاقة بين انسان وحيوان وشكل ، تتداخل معا في صياغة موحدة .

وحتى حين يلجأ الى الاساطير القديمة ، والموروثات الشعبية يستخدمها فهو يربط بين مافي أعماقه من (معاناة) وبينها ، ويقدمها بصياغة ذاتية ، تؤكد قوة التعبير الذاتي وعنفه .

عبد القادر عزوز
١٩٤٧

في البداية انطلق (عبد القادر عزوز) من تصوير الجدران القديمة في مدينة (حمص) ، وربط بين هذه الجدران وبين الانسان الذي يعيش في المدينة ، واكد على العلاقة الصميمية التي تربط الانسان بالمكان الذي يعيش فيه ويتفاعل معه .

وهذه التجارب الاولى أعطته المنطلقات التي تطورت بعد ذلك لتصبح لغة فنية متميزة ، تشكل الاساس لكل أعماله ، وذلك حين استفاد من اللون المحلي الذي يستخدمه سكان المناطق القديمة في الريف .

ورسم لنا صورة عن علاقة صميمية تؤكد على أهمية عالم الطفولة عنده الذي انتزع عدة مشاهد أصبحت تتردد على مخيلته ، وتنعكس في لوحاته ، لتقدم الواقع كما يراه عبر الصياغة الخاصة .

وفي مرحلة تالية من تجربته بدأ يولي الانسان أهمية كبيرة ، الانسان الذي رسمه على خلفية مشهد من البيوت القديمة ، يعيش المأساة ونحس بوحدته التامة أمام الحياة ، فهو وحيد حتى حين يكون مع الآخرين ، وهكذا ازدادت تجربته تعبيرية ، وذاتية حتى في لوحاته التي رسمت الطبيعة أو الزهور التي نحس بمدى عكسها لعالمه الخاص ورؤيته الشخصية .

نذير اسماعيل
١٩٤٨

ومن الفنانين الذين تأثروا بالتعبيرية الفنان (نذير اسماعيل) الذي انطلق من رسوم قدمها للاحياء القديمة الشعبية، التي ترعرع فيها، ولكنه حمل المعاناة التي تترجم طفولة ماساوية، وتعبيرا عن مشاكل عميقة اعطت المخزون الداخلي الذاتي الضروري لكل فنان تعبيري.

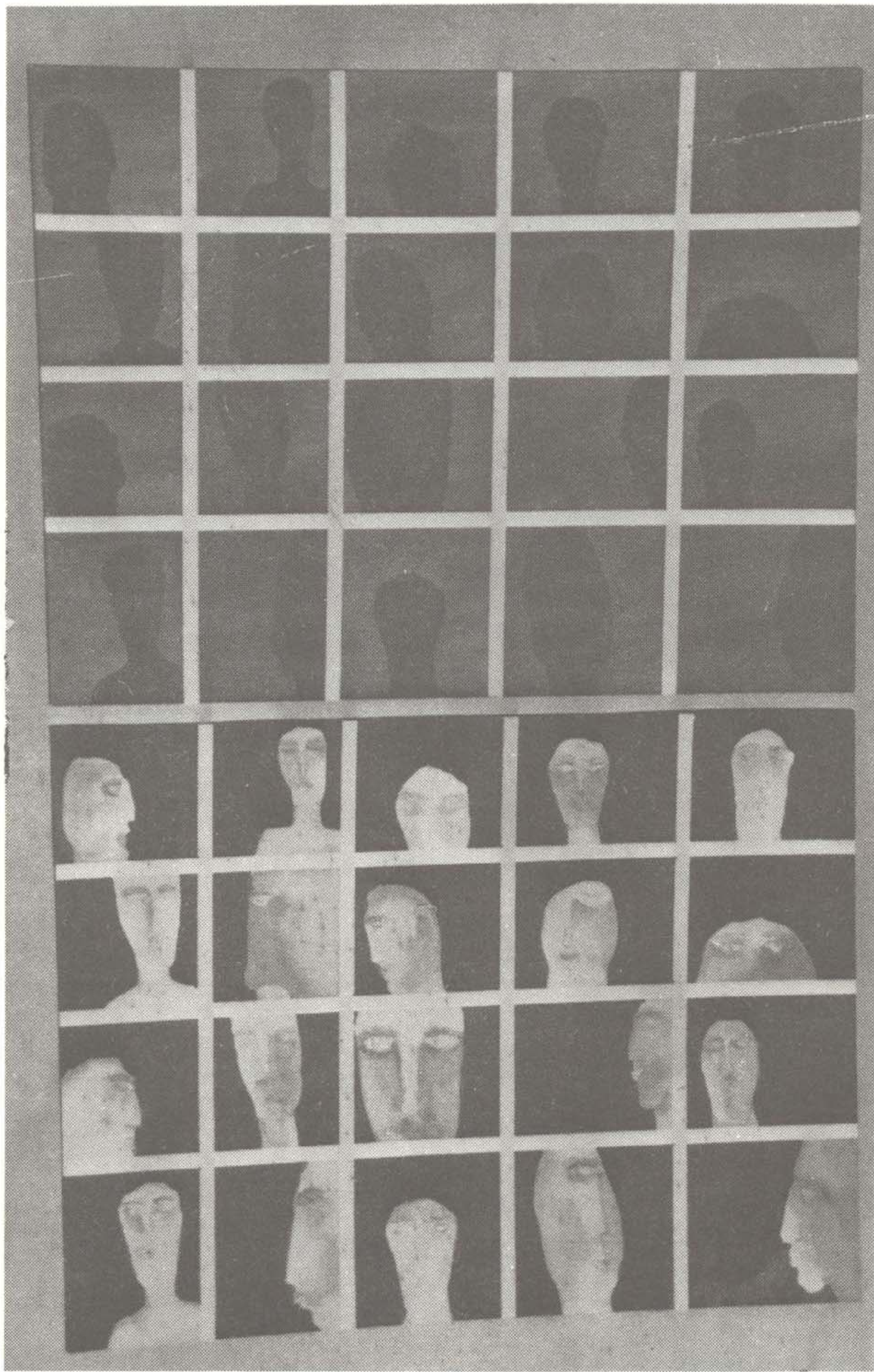
ولقد طور ما اخذ من طفولته من جوانب ذاتية، ومارسمه من اشكال من البيئة التي حوله، ودمج ذلك كله في صياغة فنية تتمتع بخصوصية واضاف اليها الجانب الانساني، حتى يتجاوز الدائرة الذاتية، والصياغة التسجيلية الاولى.

واعتمد (الانسان) في أكثر تجاربه الاولى، التي تجاوزت المراحل السديمية، وذلك لكي يعبر عن (الواقع) الذي يريد تقديمه، ونرى هذا الانسان وقد احيط بمساحة سوداء ترمز الى الواقع وقدم علاقة الانسان بالواقع عبر هذه الخصوصية.

ولقد أحاط الانسان بالسواد، وبرزت الاشكال من خلال هذا الجو، او عبر عن الاطار ... في علاقات هندسية، أو خطوط تحجز هذا الانسان، وبرزت على الوجوه والاشكال الانسانية بعض المظاهر التي تدل على قوة المعاناة، حيث تهشمت المعالم الاساسية للانسان، وضاعت سماتها المميزة وبرزت معاناتها، وألح على علاقة الانسان بالاشجار والطيور والبيوت والاحياء القديمة، كأنه يريد أن يرمز الى كل العوامل التي تقف بوجه هذا الانسان من قوى تسعى لتدميره، وصراعه معها لكي يتحرر من قبضتها، وكل العناصر التي تساعده على مقاومة شرطه الانساني.

ان الانسان يعاني، ويحاول هذا الانسان ان يقاوم مايسبب اله هذه المعاناة، وقد يستسلم بعض الناس، ويتجاوز بعضهم واقعه، ولكن يبدو هذا الانسان على انه متعدد المواقف، حسب الاشخاص المرسومين لهذا لانرى الرؤية المثالية بقدر مانرى تباين الاوضاع، حسب الظروف والحالات.

وهو يوزع تكويناته المتحركة على مساحة اللوحة، ولهذا نراها تندمج الاشجار مع البشر، والبيوت مع الحيوانات، ونرى هذا الايقاع ضمن علاقات الاشكال والاشخاص.



نذير اسماعيل - وجوه

ان المساحة السوداء تشبه الارض التي صلب عليها الانسان عند بعض التعبيريين، ونحس بعمق التعبير الذاتي في الوجوه المرسومة، التي تعكس معاناته هو، وتوحده مع شخوصه، الذين يمثلوا جزءا منه لايتجزأ ولهذا نراهم يقدمون لنا دقائق الحياة اليومية، وبعفوية تكشف عن رؤية (نذير) الفنية.

لهذا قدم (نذير) عملية تصعيد للمشكلة الذاتية ليربطها بما هو مشترك عبر صياغات مختلفة تصل الى الشاعرية احيانا، وذلك حين يحرك شخوصه في علاقات حركية تخلق التآلف بين الناس، لكي يتجاوز الفردماهو خاص الى ماهو عام، ويحقق التضامن الانساني كما انه يحقق علاقات خاصة تربط الانسان بالاشجار والبيوت والحيوانات وذلك عبر تكوينات خاصة تحمل قيمة تعبيرية وانسانية.

مـأمون الحمصي

١٩٤٩

لقد انطلق (مأمون حمصي) من الانطباعية ، اذ أحب الطبيعة ورسم الوجوه ، وكان ملونا قبل كل شيء ، واتجه بعدها الى الطبيعة الصامتة ، واصبحت وجوهه أكثر صلابة وعمقا فيما بعد ، واكثر اعتمادا على بناء اللوحة باللون .

ولقد كانت تلك هي البداية التي ساعدته على اكتشاف نفسه .

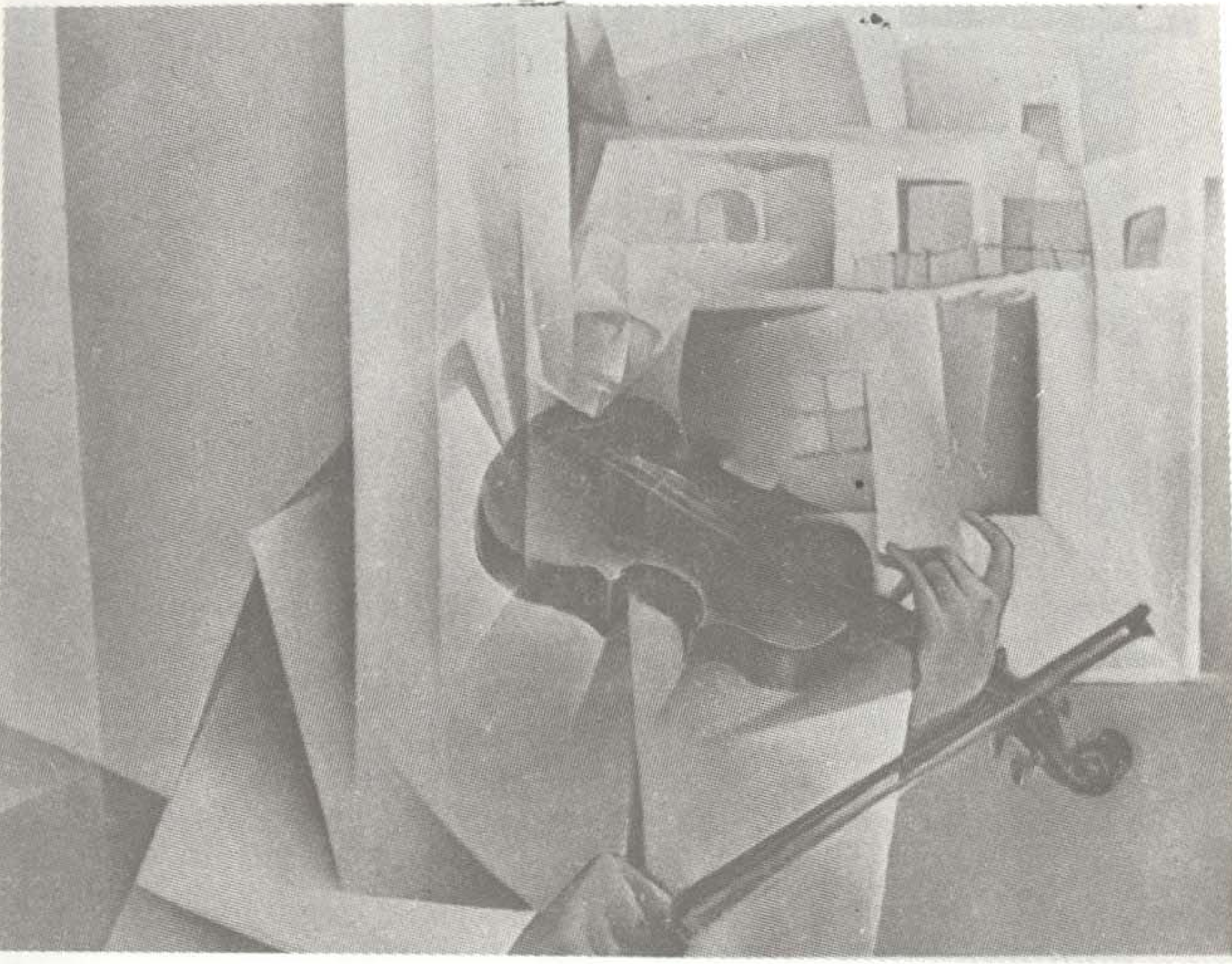
ولقد أحب المساحات الكبيرة التي يبسطها ويلونها، ورسم على هذه المساحات بعض الحيوانات ، من بقر وماعز ، واخذت حيواناته تعكس الجانب الانساني في عمله ، ضياع الانسان ضمن الطبيعة ، وحيرته وتردده وهكذا عبر (الماعز) عن رؤيته حين استفاد من اوضاعه على المساحة ليقدم (المضمون) .

أما تجاربه التي اصبحت معبرة عنه افضل تعبير فهي التي قدمت لنا سلسلة من اللوحات أطلق عليها اسم (الانسان ... والارض) وقدم عبرها علاقات مختلفة لوضع الانسان على ارضه .

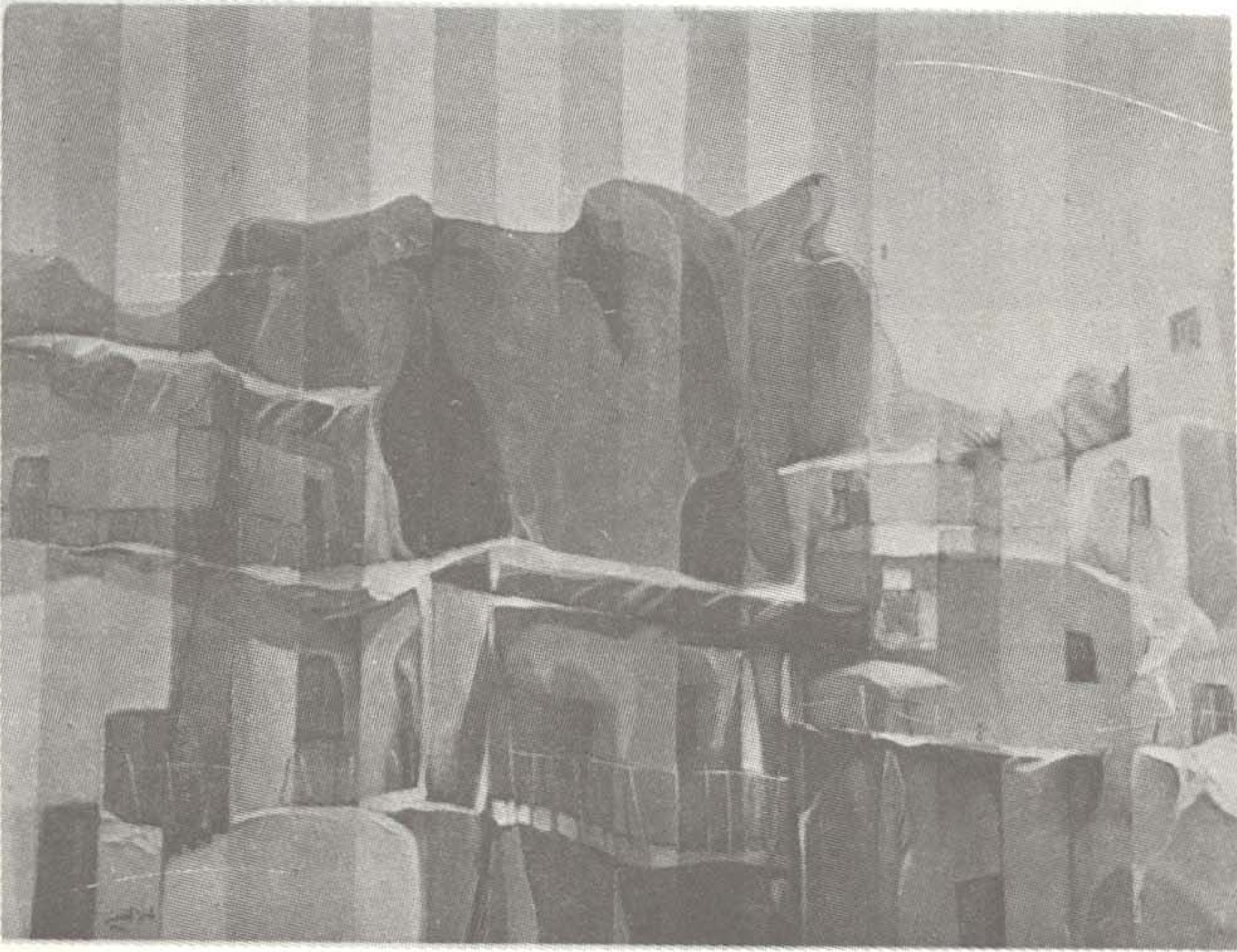
والانسان الذي قدمه لنا ضخما قويا وهرقليا ، قد اصبح مصلوبا ومقيدا على المساحة الشاعرية ، وقد تحقق انفصاله عن جمال ارضه نتيجة لما يحيط بهذا الانسان من قوى تعاديه ، وهو لهذا قدم تراجيدية حياة الانسان في علاقاته مع أرضه ، اذ أن هذا الانسان الهرقلي الذي حقق المعجزات وأحب الارض ، قد صلب عليها ، وعليه أن يبذل الجهود كي يحقق الانتصار .

وفي تجاربه الاخيرة ، ازدادت اشكاله مأساوية وتعبيرية ، وبدات تظهر القوى المعادية لهذا الانسان عبر وجوه هندسية ، توحي لنا بصراع بين القوى المختلفة الموجودة في الحياة .

وقد أعطى عن طريق الصياغة الجديدة المنظمة للمساحات ، واللغة التشكيلية الاكثر تنظيما لها رؤية جديدة لها مفهومها الخاص الذي يبرز بوضوح توازن العقل مع العاطفة ، وتوازي التعبير الهندسي مع الصياغة التعبيرية ، والانسجام اللوني الذي يسيطر على العمل ليعطيه أبعاده .



مـأمون الحمصي - الانسان والارض (زيتي) ١٩٨٤



مـأمون الحمصي - الانسان والارض - (زيتي) ١٩٨٢



مـأمون الحمصي - الانسان والارض (زيتي) ١٩٨٠ .



سعيد الطه - تكوين

سعيد طه
١٩٥١

مع (سعيد طه) ، نرى التعبيرية بشكلها الاكثر واقعية ، من حيث استخدام الاشخاص ، ومن حيث الاعتماد على التشويه الكاريكاتوري والرموز الاكثر تعبيرا والمنفذة بواقعية .

ولا شك في ان (سعيد) كغيره من التعبيريين يعتمد على ربط فنه بذاته ، وبمواقفه ، يترجمها عبر الاشكال ، الانسان يلعب الدور الاساسي فيها ، نراه امام المساحات والمرايا والاشكال المحيطة به ، ان هذه الاشكال قد حورت الانسان ، وتغلبت عليه ، فأصبح مخيفا في كثير من الاحيان ، وفي نفس الوقت نرى الجوانب الاخرى التي تكشف عن أن هذا الوضع هو وضع مؤقت لهذا الانسان ولابد من أن يتجاوزه ليعود الى ما كان عليه .

ان التشويه والتحوير ، الذي يصل الى حد البشاعة قد استخدم على نطاق عالمي ، وعرفناه في حركتنا التشكيلية ، وقد اعتمدت التجارب التعبيرية التي أخذت شكلا اجتماعيا عليه كثيرا ، وذلك لان اكتشاف اعماق الانسان ، وتقديمها على الوجوه وسيلة هامة لفضح هذا الانسان وتعريته ، دون تزييف أو طلاء ، لهذا يحب الفنان رسم الوجه المظلم للحياة ، وتوصلت التعبيرية الى شكلين أساسيين من الصياغة للوحة ، أحدهما يرجع هذا التشويه الى انه انعكاس لعالم داخلي يعيش في تمزق ، وفي مأساة ويحاول الفنان تجاوز هذا التمزق الى الآخرين ، ويصل الى ربط تمزقه بهم ، والآخر يقدم لنا هذا التشويه ، كانعكاس لعالم خارجي مؤثر يشوه الانسان ، ويقدم الفنانون التشويه على انـه انعكاس لوضع اجتماعي محدد ، فالانسان يسحق ويستغل وعندها يتشوه ، ويبتعد عن انسانيته ، ولكن ثمة تشويها آخرا هو ان الانسان يتحول نتيجة استغلال الآخرين له ، وهنا نحس بأن هذا التشوه قد وصل الى اقصى حدوده ، اذ اصبح الانسان هو الضحية وهو الذئب ، يمارس اضطهاده على اخيه الانسان .

وهـذا ارتبط التشويه بالاستلاب الذي يمارسه المستغلون ، فيتحول هذا الانسان ويبتعد عن القيم الانسانية ، وهكذا تعكس الاشكال الفنية المشوهة وضع الانسان وحالته الدنيا ، وكل هذه الحالات تؤكد على مدى تفاعل التعبيرية كما فهمها (سعيد)،مع المشكلات الاجتماعية والسياسية الملحة التي نعاني منها في عالمنا المعاصر .

يوسف عبدلكي
١٩٥٢

ان الفكرة الاساسية التي تدور اعمال (يوسف عبدلكي) حولها هي فكرة (الحرية) ، حرية الانسان المقهور والمضطهد ، ووضع هذا الانسان الذي يعاني من فقد الحرية ، وذلك بفعل القوى الغاشمة التي مارست اضطهادها عليه ، وحولته الى مجرد شيء من الاشياء .

ولهذا فالانسان يخوض معركة مصير من اجـل حريته ، وهي جوهر وجوده ، ولهذا فهو يعاني مـن (الاستلاب) ، وهذا الاستلاب قد جعل (التعبيرية) محور التجربة ، لان تصوير وضـع الانسان المقهور ووضعه اللا انساني ، قـد جعل التحوير والتشويه وسيلة اساسية للتعبير عن مأساة الانسان .

ونحن نرى الانسان عنده تارةمشنوقا ، وقد ربطت يداه خلف ظهره ، وتارة مسجـونا تمارس عليه كل وسائل القهر ، غارقا في الظلام الاسود ، يساق الى الموت بأشكال همجية،ونرى القتل والتعذيب بأشكالهما المختلفة ، ونحس بالوجه المظلم للعالم الذي يقدمه .

وقد لجأ الى عدة تقنيات ، وصياغات للتعبير عـن افكاره هذه ، تارة عن طريق الاعلان المباشر واخرى عن طريق الرسوم بالحبر الصيني أو القلم وثالثة عـن

الصياغات المختلفة التي قدمها .

في البداية رسم الوجوه الحزينة على البحر في مدينته (طرطوس) بالخطوط وحدها ، متأثرا ببعض تجارب (بيكاسو) الهامة وعكست هذه البداية عالم الطفولة وأحلامها ، وحزنها الرومانتيكي، وقدكشفت تجاربه الاولى عن موهبة مبكرة لرسام متميز .

وحين تطورت تجاربه ، بعد ذلك ، وخصوصا حين دخل (كلية الفنون الجميلة بدمشق) ، وبعدها بدأنا نراه يلح على الارض التي رسم عليها الاشكال الانسانية، ويلح على عجينة اللون الدسمة التي يصيغ منها هذه الاشكال المختلفة ، ويؤكد على أهمية الترابط بين الانسان ومايحيط به .

وازدادت لوحاته بعدأ عن المشخصات ، واغراقا في تجريدية تعبيرية ، وبدأنا نحس باضطراب شديد ، اذ تأثر بمختلف التيارات الحديثة الفنية .

وخصوصا في أعماله التي رسم فيها الاحياء البحرية ، وقدم لنا عوالما تشبه في كثير من الاحيان اعمال (ميرو) ، ولكن بصياغة خاصة ، وبعجينة لونية متميزة ، ووجد في هذه الاشكال المختلفة ، وسيلةهامة للتعبير عن عالم داخلي مضطرب ، عكسته اشكال بحرية غريبة ، وقدمت لنا مشكلته .

ولكن (غسان) عاد بعد ذلك الى الصياغة الواقعية في أعماله الاخيرة ، حين رسم لنا مشاهد الناس أمام الشاطيء ، وقدم لنا (مقاهي البحر) ، وعبر عن مأساة الناس في الوجوه ، والحركات ، وهكذا حملت تجربته تطورا كبيرا في التكوينات ، أو في الاشكال ، فكأنه عاد الى الوجوه مرة أخرى يصب عن طريقها ما يريد قوله، وتعكس الوجوه دوما الاعماق المأساوية .

غسان نعنع
١٩٥٣

لقد انطلق (غسان نعنع) من المفهوم التعبيري في الفن ، منذ البداية وعبر عن هذا الاسلوب بصياغات مختلفة ، وبأشكال متعددة ، ذلك لانه قد أكد على اهمية التحريف للاشكال البشرية،وعلى وضع الانسان، ونحن نرى هذافي التجارب التي ربطت الانسان بالارض، أو التي قدمت لنا الاشياء بدون انسان ، وأحسسنا بأنها تعكس المعاناة مع ذلك .

وذلك لان كل ما رسمه قد عاشه وعبر به عن عالم مضطرب داخلي ، ينعكس في أشكال مختلفة ، وهكذا ... وجدت اللوحة عنده علاقتها الصحيحة بالعالم الداخلي ، وعبرت عن المعاناة بكل معنى الكلمة .



غسان جديد - الشاطئ

طريق الحفر بأشكاله المتنوعة ، ولهذا نرى الاعمال التسجيلية الدقيقة والمباشرة ، والمفاهيم التعبيرية التي تحور الاشكال وتشوهها ، وقد نرى الرموز المختلفة التي تدل على مفهوم جديد خاص لجأ اليه للتعبير عن الموضوع .

غسان جديد
١٩٤٦

على الرغم من أننا نرى تجارب (غسان جديد) متنوعة في أساليبها وتقنياتها وفي الموضوعات التي تطرحها ، والتي تتارجح بين (الواقعية) و (التجريد) لكننا نحس بأن طغيان الجانب الذاتي هو الاساس والجوهر في كل تجاربه ، وذلك لان هذه التبدلات الاسلوبية التي مر بها في تجربته الفنية قد اكدت على الحيرة والاضطراب الداخليين الذين انعكسا في

زياد دلول
١٩٥٣

لقد سعى (زياد دلول) الى رصد حياة فئة من الناس ، في مختلف تجاربه الفنية ، التي رسمها بالالوان الزيتية أو المائية ، أو حفرها على المعدن ، وأراد أن يعري هذه الفئة ويفضح عالمها ، ولهذا فتجاربه تقدم لنا مضمونا واحدا رغم تباين التقنيات ، واختلاف الاساليب .

فمن هم هؤلاء الناس الذين تحدث عنهم ، وكيف قدمهم في تجاربه ، ولنبدأ بأعماله في الحفر ، لانها اكثر اعماله دقة في التعبير لما يملكه من قدرة على استخدام المعدن ومعالجته ، ولما توصل اليه عبر هضمه للتقنيات المختلفة من أسلوب خاص .

ففي احدى لوحاته نرى شخصين يجلسان على كرسيين من النوع الانيق (ستيل) ، وقد عبرا عن وضعهما ، من خلال جلستهما وتشويه وجههما ، وهكذا نحس بالعلاقة الصحيحية التي تربط بين التشويه التعبيري وبين الوضع الطبقي لهؤلاء الناس ، انهم فئة تتعلق بالاثاث وتستخدمه ، وتعيش متنعمة بما استخدمته ، لكن ... هذا الوضع أفقدها أعماقها الانسانية ، حين أحاط بها السواد ، وتشوهت معالم الوجه ، وظهرت المأساة .

زياد دلول – الصيف لا يأتي غالبًا

وفي عمل آخر له ، نرى النساء يجلسن حول طاولة ، والوجوه مشوهة ومتماثلة في التشوه ، والجلسة غريبة ، ويحيط بهن فراغ هائل يلف كل شيء ... لكن الشيء البارز هو (الطاولة) التي تكشف بترفها وضع هؤلاء الناس .

وتتكرر نفس العناصر (كرسيان وامرأة وكلب) .. و (عدة أشخاص وامرأة وكرسي) ... (يد ووجه مشوه) و (وجوه ممسوحة المعالم في غرف مغلقة) و (كأس ووجه وحش على شكل انسان) ... و (اجزاء من امرأة خلف ستارة أنيقة) ...

وهكذا تروي أعماله قصة متسلسلة بعناصرها ، والتي تدل على عالم واحد ، له نفس المقومات ... كأنها شريط سينمائي يرصد حياة طبقة مترفة ، تعيش خلف الستائر وأمامها ، وعلى الكراسي الانيقة المنمقة وخلف الطاولات العريضة التي اكتظت بالزجاجات والمآكل ، والتي تحول الانسان عبرها الى نمطية قاتلة ، ومشوهة له ، نحس فيها بالفراغ ، فكأنها قد سجنت أسيرة لتراثها ، وحجب عنها هذا الثراء كل ماهو انساني .

أما اللوحات المائية . فلا تختلف عن الحفر فيما تقدمه من مضمون ، اذ يؤكد على نفس الموضوعات ، ويحلل نفس الحالات . (امرأة تحمل كأسا وخلفها الدانتيل) ، و (غرفة فيها طاولة وبرز جانب من انسان فيها) ، و (كرسي وزجاجة خمر) و (طاولة.. وامرأة تحمل صينية القهوة) .

اما لوحاته الزيتية فهي أكثر جرأة في طرح المشكلة، وأكثر حدة في تصوير الوضع المأساوي لهذه الفئة ... من الناس ففي لوحة تمثل (طبيعة صامتة) استخدم الاشياء ببراعة ليقدم لنا حالة هؤلاء الناس .

اذ رسم (طاولة وكرسي ونافذة) ، وعبر من خلال الاشياء عن فكرته . اذ أن كل شيء نراه في عالم هذه الطبقة يبدو فارغا لا معنى له ولا أمل له بالخلاص ؟ ذلك لان النافذة التي تطل على الطبيعة الجميلة في الخارج ، لم تستطع أن تنقذ واقع الطاولة والكرسي المأساوي ، وذلك لان الطبيعة لم تستطع أن تكون مصدر الضوء الذي يخلص الاشياء في الداخل من مأساتها ، ولهذا لا خلاص الا بالفرار من الغرفة الى الخارج ؟

وهكذا توصل (زياد دلول) الى تقديم عالم متماثل

في هدفه وفي غاياته رغم اختلاف التقنيات ، وهذا يعني وجود شخصية فنية متميزة ، قادرة على رصد واقع فئة من الناس وتقدم مأساتهم ، التي يمكن تلخيصها بالعبارة التالية :

— (انها واقع طبقة صاعدة من الناس) لا يملكون الحس والوعي مما يجنبهم التحول الى أشباه بشر ، خلف الطاولات المزخرفة وغرف النوم المرفهة ، والذين يختفون خلف الستائر التي تحجبهم ليمارسوا مايريدون .

أهم الفنانين المذكورين في البحث الاتجاهات التعبيرية

مروان قصاب باشي (دمشق ١٩٣٤) .

● **درس التصوير الزيتي في برلين الغربية ، ويعمل حاليا مدرسا في كلية الفنون في (برلين الغربية) .**

● **اسلوبه تعبيري يجمع الصيغة التعبيرية بموضوعات مستوحاة من بلاده ويربط بين الوجه الذي يرسمه مضخما والارض ، ويعكس عبره كل المضامين .**

● أهم أعماله :

١ — الفدائيون الثلاثة (دمشق — ملك شخصي)
٢ — وجه امرأة (ملك شخصي للفنان)

● لقد اخذت اهمية (مروان قصاب باشي) بالتزايد بعد ان خصص له جناح مستقل في بينالي البندقية لعام (١٩٨٢) واقتنيت عدة اعمال له من قبل عدة متاحف المانية غربية وعالمية .

برهان كركوتلي (دمشق — ١٩٣٢) .

● **درس التصوير الزيتي في (القاهرة) وفي المانيا .**

● **اسلوبه تعبيري يجمع العناصر الشعبيةوالجوانب التراثية ، والاقاصيص في تجربة خاص .**

● أهم أعماله :

١ — لن ننساك ياشهيد (ملك شخصي)
٢ — المقاومة (ملك شخصي)
٣ — عز الدين القسام (ملك شخصي)

● لقد استقر الفنان (برهان كركوتلي) في المانيا الاتحادية (فرانكفورت) وهو يعمل هناك لخدمة القضايا العربية .

لبيب رسلان (دمشق — ١٩٣٩) .

● **درس الديكور في كلية الفنون الجميلة بدمشق ويعمل في التلفزيون العربي السوري .**

● **صياغته تعبيرية وقد ألح على الانسان ومأساته، وعلى الاجواء التي تحيط بهذا الانسان ، وما تولده هذه الاجواء من علاقات مأساوية .**

● أهم أعماله :

١ — الفارس (المتحف الوطني بدمشق)
٢ — غرفة الاسرة (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة)

أحمد مادون (تدمر ١٩٤١ — ١٩٨٣) .

● **درس الفن دراسة خاصة ، والح على الموضوعات المتصلة بالفن التدمري ، وقدمها ضمن تجارب خاصة .**

● أهم أعماله :

١ — نساء (وزارة الثقافة — الفنون الجميلة)

على السرميني (حلب — ١٩٤٢) .

● **درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق وفي برلين الشرقية .**

● **يعمل وكيلا لكلية الفنون الجميلة بدمشق .**

● **اسلوبه تعبيري له سماته الخاصة .**

● أهم أعماله :

١ — فلسطين (المتحف الوطني بدمشق) .

هند زلفة (دمشق — ١٩٤٢) .

● **درست الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق وفي ايطاليا .**

● **تدرس الحفر في الكلية حاليا .**

● **تتميز بصياغتها الشاعرية الدقيقة ذات المفهوم التعبيري الخاص .**

● أهم أعمالها :

١ — المطران كابوجي (وزارة الثقافة — الفنون الجميلة) .

اسما فيومي (عمان — ١٩٤٣) .

● **درست التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وهي تعمل في التلفزيون العربي السوري .**

● **تتميز بالمنطلقات التجريدية التي اعطتها الخلفية والتي جعلت تجربتها تملك الاساس الفني ، الذي تحول الى صياغة تعبيرية تلح على الموضوعات المتصلة بالمراة .**

● أهم أعمالها :

١ — امراة (وزارة الثقافة — الفنون الجميلة)
٢ — اطفال (وزارة الثقافة — الفنون الجميلة)

علي سليم الخالد (تدمر — ١٩٤٤) .

● **درس الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ودرس في (باريس) الطباعة الحجرية .**

● **اسلوبه يجمع بين عالمين عالم الطفولة الفني بعناصره التعبيرية ، وهو يربط هنا بصياغة حديثة وتقنية متطورة في الطباعة الحجرية .**

● أهم أعماله :

١ — (وزارة الثقافة — الفنون الجميلة) .
٢ — من قرى حلب (وزارة الثقافة — الفنون الجميلة) .

عبد الله مراد (حمص — ١٩٤٤) .

● **درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق ،**

ويعمل مدرسا للتربية في حمص .

● اسلوبه تعبيري على خلفية تجريدية ، وهو يهتم بالاجواء التي يعيشها شخوصه ضمن الفراغات الخاوية .

● أهم أعماله :

١ ــ تجريد (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

٢ ــ اشخاص في العراء (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

جورج ماهر (حمص ــ ١٩٤٥) .

● درس الفن في برلين الشرقية ، ويعمل حاليا في الديكور في مؤسسة الاسكان .

● استفاد من تجارب الفنانين الالمان التعبيريين ــ الواقعيين ، وقدم عدة تجارب ارتبطت بالاساطير القديمة في بلادنا ، والح على اسطورة جلقامش ليقدم عبرها المواضيع السياسية والاجتماعية المعاصرة .

● أهم أعماله :

١ ــ مولد أنكيدو (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

٢ ــ جلقامش (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

فؤاد ابو سعده (السويداء ــ ١٩٤٦) .

● درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

● تأثر بالاتجاهات الفنية التعبيرية المعاصرة ، وربط بين المخزون الشاعري الذي يملكه بهذه الاتجاهات ليقدم موضوعاته .

● أهم اعماله :

١ ــ تكوين (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

٢ ــ تكوين (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

● يعمل حاليا في الجزائر كمدرس للتربية الفنية .

عبد القادر عزوز (حمص ــ ١٩٤٧) .

● درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

● تأثر بالبيوت الشعبية في البداية في موطنه الاساسي ، وعكس عن طريقها عدة مواضيع ثم أدخل الانسان كعنصر اساسي في تجربته .

● اهم اعماله :

١ ــ شخصان (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

● يعمل حاليا في الجزائر كمدرس للتربية الفنية .

غسان جديد (طرطوس ــ ١٩٤٦) .

● درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وهو يدرس التربية الفنية في طرطوس .

● اسلوبه متعدد ويلح فيه على الجوانب التعبيرية أحيانا ، والتجريدية احيانا اخرى ، ويربط بين هذه الجوانب وتلك .

● أهم أعماله :

١ ــ على الشاطيء (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلية) .

٢ ــ على الشاطيء (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلية) .

نذير اسماعيل (دمشق ١٩٤٨) .

● درس الفن دراسة خاصة ، ويعمل كرسام هندسي .

● اعتمد على الاشكال الانسانية المهشمة التي تقاوم الوضع المأساوي الاسود المحيط بها ، وربطذلك بتفاصيل دقيقة شاعرية مستقاة من البيئة الشعبية .

● أهم اعماله :

١ ــ وجه (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

٢ ــ اشجار (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

مأمون حمصي (دمشق ــ ١٩٤٩) .

● درس الفن دراسة خاصة ، ويعمل حاليا في المؤسسة العربية للاعلان .

● ارتبطت تجربته بالارض وعلاقتها بالانسان في حياته ، مستخدما رموزا مختلفة للتعبير .

● اهم اعماله :

١ ــ الانسان والارض (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

٢ ــ الانسان والارض (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

سعيد طه (حلب ــ ١٩٥١) .

● درس الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

● بدأت تجاربه بصيغ تعبيرية ، ربطها بعد ذلك بجوانب زخرفية شاعرية ودمج بين العالمين في أعماله المتاخرة .

● اهم اعماله :

١ ــ زخارف (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

٢ ــ تكوين (حفر) (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

يوسف عبدلكي (القامشلي ــ ١٩٥٢) .

● درس الحفر في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

● يتابع دراساته في (باريس) حاليا .

● لجأ الى عدة تقنيات للتعبير عن افكاره والح على استلاب الانسان في هذا العصر .

● أهم اعماله :

١ ــ الحصان (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

غسان نعنع (حمص ــ ١٩٥٣) .

● درس التصوير في كلية الفنون الجميلة بدمشق .

● عبر عن افكاره بصياغات مختلفة ، بعضها واقعي ، واكد على الجوانب السياسية والاجتماعية في اعماله الاخيرة .

● أهم اعماله :

١ ــ من وحي لبنان (وزارة الثقافة ــ الفنون الجميلة) .

الاتجاهات العربية المعاصرة

حين نتحدث عن الاتجاهات الفنية التي تأثرت بالتراث العربي ، لابد لنا من شرح ما نعنيه بهذا التراث ، لان التراث هو ما تركه الاجداد لنا من انتاج فني ، ومن حلول تشكيلية أصبح لها تأثيراتها المتنوعة على الفن التشكيلي المعاصر في سورية والوطن العربي ، وذلك حين لجأ الفنانون الى هذا التراث يستعينون به لتقديم لوحة فنية حديثة لها صلتها بهذا التراث ، وما يحمله من مفاهيم ، ومن عناصر فنية تشكيلية وتجريدية .

ونحب التأكيد على شيء هام ، وهو أن التراث العربي ليس غريبا عنا كغيره من الحضارات ، لاننا نعيشه ونتفاعل معه يوميا ، في بيوتنا ، ونراه في كل مكان حولنا على الحاجيات والادوات المختلفة ، ونعيش في أجواء تعود بنا اليه كل يوم ، وذلك حين نزور بعض البيوت القديمة ، ومازال بعضنا يعيش فيها ، وهذه العناصر على اختلاف أهميتها ودورها تمثل جزءا هاما من شخصيتنا المعاصرة ، ووجودناالحياتي ، ولها تأثيراتها علينا ، رغم طغيان الاساليب الفنية ، وما استحدثته من وسائل وتقنيات ، ولهذا فموقفنا من التراث يرتبط بقضية اعمق ، ألا وهي :

ما هو موقفنا من النتاج الفني العالمي ، وما قدمه لنا من مفاهيم والتي تمثل جزءا هاما من شخصيتنا المعاصرة ؟

ان من الواضح أن التراث ، يمثل عنصرا هاما من العناصر الفنية التي تعطي الفنان شعوره بكيان مستقل عن الوافد ، لانه يعطيه الهوية الخاصة ، وقد لجأ الفنان اليه ليؤكد على أصالته وتفرده ، وهويساعد على الصمود بوجه عملية طمس الوجود الحضاري للأمة في لحظات التهديد والغزو ، ولهذا فهو يمثل سلاحا هاما من أسلحة اثبات الوجود ، تلجأ اليه الشعوب المستعمرة ، في معركتها مع مستعمريها .

وقد لعب (التراث العربي) هذا الدور في جميع مراحل تصاعد الهجمة الامبريالية والصهيونية على الشعب العربي ، لتأكيد الوجود العربي ، والوحدة العربية ، اذ مثل تراثا مشتركا للعرب ، يساعد لمعى وحدتهم وتقاربهم ، لهذا لجأوا على هذه الوحدة ، ولهذا تقاربت بحوث الفنانين العرب حوله ، وزاد ذلك من احساسهم بوحدة الماضي والمواجهة المعاصرة ، والبحث المشترك عن المستقبل الذي يملك الجذور الموحدة .

لكن ، كيف عبر الفنان عن هذا التراث ، وكيف كانت نظرته له ، وكيف عالجه معالجة معاصرة ؟

ان الاجابة على هذا التساؤل تكمن في معرفة التراث ؟ وتقصي أشكاله المختلفة التي ساهمت في اعطاء الاصالة للفن المعاصر ؟

ان من المعروف ، ان التراث العربي تراث ضخم جدا ، وهو غني بعناصره التشكيلية والتجريدية وبالابداع الفني ، وقد عبر عن ظروف المجتمع العربي في مراحل تاريخية مختلفة ، ويمكن أن نكتشفه في (العمارة) و (الكتاب) و (الحاجات اليومية المصنوعة) ونحسه في كثير من المعالجات الفنية سواء كانت تعبيرية أو زخرفية او تجريدية ، ولهذا يشتمل التراث على جميع الاشكال الفنية التي لجأ اليها العرب بعد الاسلام ، وذلك في مختلف أرجاء الوطن العربي ، والاقطار الاسلامية وغيرها ممن تأثروا بهذا التراث ، وقد امتد لفترة زمنية طويلة ، محافظا على روح واحدة لها تجلياتها المختلفة ، وتأثيراتها المتنوعة ونحس بهذه الروح حين نقف أمام كتابة أو عمارة أو آنية .

وقد تأثر الفنان بهذا التراث في مراحل مختلفة ، وبصيغ متنوعة ، لكنه في كل الاحوال ، اختار عنصرا من هذا التراث أو أكثر ، وسعًى الى تطويره وأعاد تشكيله ، ليضيف مفاهيمه الجديدة ، واعتبره في كثير من الاحيان منطلقا للبحث عن شخصية فنية معاصرا ، ومقروءا وفقمفاهيم الفن التشكيلي المعاصر .

وقد أسهم في عملية التجديد ، والبحث عن حلول جديدة لها جذورهاالعريقة ، ماقدمه الفنانونالاوربيون من انتاج استفاد من هذا التراث تشكيليا ، فوجد الفنان العربي فيها منطلقا ساعده على تطوير بحثه ، وهكذا لعب الفنان الاوربي المستشرق ، أو المستعرب دورا هاما في التنبيه الى أهمية التراث ، وقد حرض الفنان على البحث عن عناصر في التراث يستعين بها ، ويطورها وفق مفاهيمه الخاصة .

ويمكن أن نتفهم هذا بوضوح اذا عدنا لكثير من التجارب الفنية التي أخذت من التراث ، لندرك مدى ارتباطها بالفنانين المستشرقين كما نستطيع أن نرى في بعض الحالات ، تجارب فنية أخرى ، استفادت من تجربة الفنانين المعاصرين الذين عادوا لتراث شعوبهم لتطوير تجربتهم ، واحياء ما يساعدهم على تقديم فن حديث اصيل .

وقد مرت تجربة الفنانين المتأثرين بالتراث العربي بعدة مراحل ، حتى توصلنا الى الصيغ الفنية الحالية، اذ عرفت تجارب الرواد الاوائل ، بعض الرسوم للزخارف سجلها الفنانون في خلفية لوحاتهم ، فأعطوها الاطار التاريخي ، والمحلي ، وسجل اخرون المواقع الاثرية الهامة ، والبيوت القديمة والازياء.، ولكن اكتشفوا بأن لعيهم أن يدخلوا الى جوهر التراث ليقدموه ، لتحقيق هدفهم الفني الخاص .

ولقد وجدوا أن روح التراث تتجلى في (الارابسك)

وهو حركة الخط اللانهائية ، أو اللون أو البقعة او الشكل ، كما وجدوها في (الزخارف) المختلفة ، و (الكتابات) ، والتي تعبر عن هذه الروح أيضا .

وهكذا عمدوا الى ربط فنهم بالتراث من جهة ، وبالواقع المعاصر من جهة اخرى ، حين توصل كل فنان الى لغته الخاصة التي تمكنه من أن يعبر عن كل الموضوعات التي يطرحها الواقع الراهن ، بفن حديث فيه روح الماضي ، وطوعوا العناصر التجريدية والزخرفية لتقبل التعبير عن كل الموضوعات سواء كانت تراجيدية أو تعبيرية أو شاعرية ، هذا بالاضافة للموضوعات الجمالية والفنيـة التي قدموها ، والتي تحفل أحيانا بالرموز المختلفة التي استعان الفنان التشكيلي بها لتساعده على التعبير ولتعمق هذا التعبير وتعطيه الخصوصية .

ولهذا تنوعت الصيغ الفنية التي لجأ الفنان اليها ، حين تعامل مع تراثه ، ليقدم فنا تشكيليا عربيا ، ونحن قادرون على اكتشاف هذا التنوع في المرحلة الراهنة من تطور الفن التشكيلي ، وذلك لان الفنان بدأ يعمق بحثه ، وينوع موضوعاته ، بعد أن اكتشف نفسه ، وتجاوز التجربة القلقة الى مرحلة الوثوق واليقين مما اكتشفه لتحقيق كل ما يرغب في التعبيرعنه

ولهذا نستطيع تقسيم التجارب الفنية التي ربطت فنها بالتراث العربي ، الى عدة اتجاهات اساسية وهي

أولا : التجارب التجريدية : التي ربطت الفن بالصيغ التعبيرية التجريدية ، المستوحاة من حركة الخط أو الزخرفة ، والتي قدمت لنا عدة اساليب ، منها ما جمع الزخرفة والخط معا ، ومنها ما اقتصر على الكتابة العربية وحدها ، ونزع عنها المعاني المألوفة للكلمة المكتوبة ، واستخدمها كأحرف وحركات .

ثانيا : التجارب التشخيصية : التي الحت على اهمية الموضوعات الانسانية والاجتماعية ، وأضافت الكتابة الى التشخيص ، أو الكتابة مع الزخرفة والتشخيص في آن واحد .

ثالثا : التجارب الرمزية : التي حاولت الاستفادة من مضمون الكلمات المكتوبة وابقت عليه ، وقدمته بصياغة جديدة أعطت الاهمية للرمز الموجود في الحرف والذي يترافق مع الشكل ويتلازم تلازما اساسيا في تراث الخط العربي .

ولسوف نتحدث عن أهم الفنانين يمثلون هذه التجارب :

عبد القادر أرناؤوط
١٩٣٥

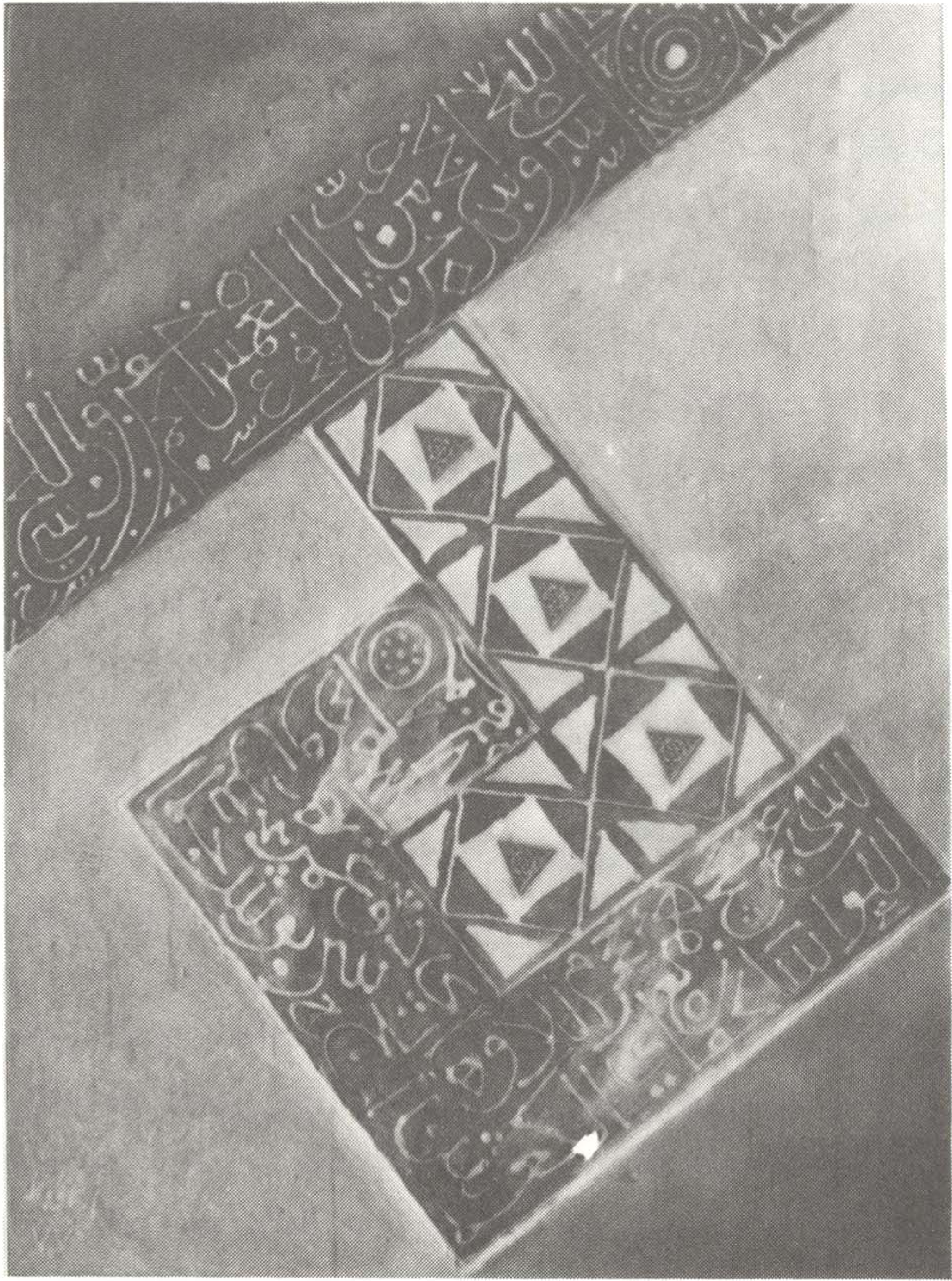
في عام ١٩٦٢ ، أقام (عبد القادر ارناؤوط) أول معرض له ، جمع فيه تجاربه الفنية الاولى ، وكان المعرض مفاجأة لكل من شاهده ، وذلك لانه قدم لوحاته بلا عناوين قائلا :

أفضل أن تبقى لوحاتي بلا (عناوين) ؟

ولكن المفاجأة لم تقتصر على لوحات بلا عناوين ، بل اكتشفنا في أعماله الفنية ، ما هو شاعري ، اذ استخدم الخطوط والالوان بصياغة شاعرية ، وقدم لنا الشكل المختزل والرمز ، واستقى علاماته من التراث ليحقق مفهوما جديدا للتصوير الزيتي ، يعني بتبسيط الاشكال واختزالها ، وقدم لنا البسيط الذي يملك الطاقة التعبيرية العميقة واللامحدودة .

وسافر (عبد القادر) الى روما لدراسة الفن التشكيلي ، وعاد ليحمل معه مجموعة من اللوحات التجريدية التي تملك العلاقات اللونية المتداخلة والعميقة الابعاد ، وعكس الشاعرية عبر اللون الشفاف الواحد المتدرج والمتناغم في درجاته الضوئية ، فأعطى الحركة والتعبير بدون مشخصات أو رموز .

وبعد أن اختبر الشكل المختزل والشكل المبسط ، والرمز المعمق انطلق الى اللون ليقدمه ضمن حركة الفراغ اللامتناهي ، وعكس عبر ذلك عالما خاصا ...
واستقى من الجدران القديمة في الاحياء الشعبية



عبد القادر أرناؤوط - كتابة عربية .

بعض الاشال والرسوم والكتابات واعاد صياغتها ، وادخل اللون اليها كعنصر اساسي وفاعله مع هذه الاشكال ليعطي التدرجات الضوئية فأضاف الى هذه الزخارف ما لم يكن موجودا فيه محققا لها لرؤية الحديثة الهامة والمتطورة التي تكشف عن (مضمون) جديد أعطاه عبر الشاعرية والتفاعل بين الزخارف والاشكال والكتابات والالوان .

اذ حين رسم زخرفة محطمة أو شكلا مهدما ، اراد أن نفهم المأساة مأساة تحطيم الشكل وتدميره ، وهكذا أصبحت الأشكال تخضع لرمز معين يريد التعبير من خلاله عن أفكارة ، وهكذا دخل (عبد القادر) مرحلةثالثة هامة تجاوز المرحلتين حين عبر عن (المضمون) بالشكل المجرد والرمز ، مضيفا روئية جديدة .

وتطورت تجاربه بعد تلك المرحلة التي امضاها في باريس لدراسة الفنون ، وتعمقت في بحوثها وحلولها الفنية ، لتبرز الحلول التشكيلية والتجريدية ، التي تعتمد على التكوينات التي تتمتع بالقوة والمتانة ، إذ بدأنا نرى لوحة ترسم على شكل دائرة أو مربع أو مستطيل ، وتتنوع أشكال الزخارف والكتابات ، وتبتكر الحلول المختلفة لإعطاء عمل فني متماسك ، على ضلة بالتراث ، ومعاصر له حلوله الفنية الخاصة .

وأصبحت تجاربه متماسكة التكوين ، وملونة بنظام لوني خاص ، غنية بما تحوية من كتابات ، تملك روح الخط العربي ، دون اهتمام بالمعاني التي تملكها الكلمات والرحوف ، واعطت اللوحة العربية الحديثة المحكمة بكل معنى الكلمة .

سامي برهان
١٩٣٢

في بداية تجارب الفنان (سامي برهان) كان يحاول استخدام الحرف والكتابة العربية بصيغةاقرب للتسجيلية منها لاي شيء اخر ، وقد الح على الترابط بين الكلمة المكتوبة والاشكال التي ترسم ضمن اللوحة.

وغابت الكلمات من اللوحات بعد ذلك في مرحلة من المراحل اهتم فيها بالوجوه التي اخذها من التراث التدمري والعربي في بلادنا ، ملحا على أهمية هذه العناصر في تكوين لوحته .

وسافر (سامي برهان) بعد ذلك الى روما ليقيم هناك بشكل دائم ، وازدادت تجاربه في روما عناية بالكتابة العربية التي أصبحت أكثرتجريدية مما عهدناها في أعماله الاخرى ، وتركزت الرؤية على العلاقة بالضوء الذي يوحي بالحركة والكتلة ، وقدة عدة أعمال اهمة تؤكد لعى روح الخط العربي في استخدامه الكلمات ، وابتعدت الاشكال عن مصلادرها لتصبح عبارة عن علاقات لونية تعبيرية خاصة ..



ناجي عبيد ـ ملامح حضارة عربية .

ناجي عبيد
١٩٢٨

في أعمال الفنان (ناجي عبيد) عدة عناصر هامة اخذها من التراث العربي ، ليقدم لوحته عن طريقها ، وهذه العناصر هي ، الزخرفة العربية والكتابة والمنمنمات وقد لعب كل عنصر من هذه العناصر دورا في تجربته الفنية .

ان العناصر الزخرفية قد أخذت حيزا كبيرا في أعماله ، اذ لم يرسم لوحة لم يستخدم الزخرفة فيها وقد حرص على تقديمها كما هي في كثير من الاحيان مؤكدا على أهمية أن ينقل الفنان الزخرفة من الترات بدون أي تعديل .

وهو يلح على الكتابة التي أصبحت جزءا اساسيا من العمل لان العبارات المكتوبة لها معان على صلة بمضمون هذه اللوحة ، وتساعد على توضيح هذا المضمون للمشاهد ، وقد كتبت العبارات بالخطوط التقليدية المعروفة في تراثنا العربي بدون اي تعديل يذكر على القاعدة المألوفة عن الخطاطين .

وهناك بعض الاشكال قد أخذها من المنمنمات العربية الشهيرة ، وقد لعبت هذه الاشكال دورا هاما في ربط فيه بتراث تشكيلي عربي هام .

ومن الملاحظ ان تجربة (ناجي عبيد) قد استفادت من جميع هذه العناصر ، ودمجتها في تشكيل واحد ، يجمع الزخارف والكتابات والمنمنمات ، ويضيف اليها (الوجوه) المختلفة ، بحيث نرى الزخرفة في الخلفية، والوجه في المقدمة ، والكتابة تأتي الى جانب الوجه او فوقه ، بحيث نستطيع التمييز بين خلفية مستقلة عن المقدمة ، وبين صيغ واقعية رسمت الوجوه عن طريقها ، واشكال زخرفية تتحاور مع الكتابات ، حتى يقدم لنا مضمون لوحته التي نحس بأن (الوجه) أصبح هو المعبر عنه بكل وضوح ، وذلك لاننا نحس فيه بالالم والمعاناة ، وهكذا تمكن من التعبير عن كل القضايا التي يريدها عبر هذا التأليف .

وقد نرى بعض أعماله القليلة التي تقدم الكتابة وحدها أو الزخرفة أو الوجوه بمعزل عن العناصر الاخرى ، لكن هذه الاعمال تبقى هامشية بالنسبة له ، ولا تمثل بوضوح (ناجي عبيد) ، لانه يربط دوما بين العناصر المختلفة التراثية وبين المضمون الذي يعكسه عبر الوجه ويؤكد عليه بالعبارات المكتوبة .

أسعد زكاري
١٩٣٠

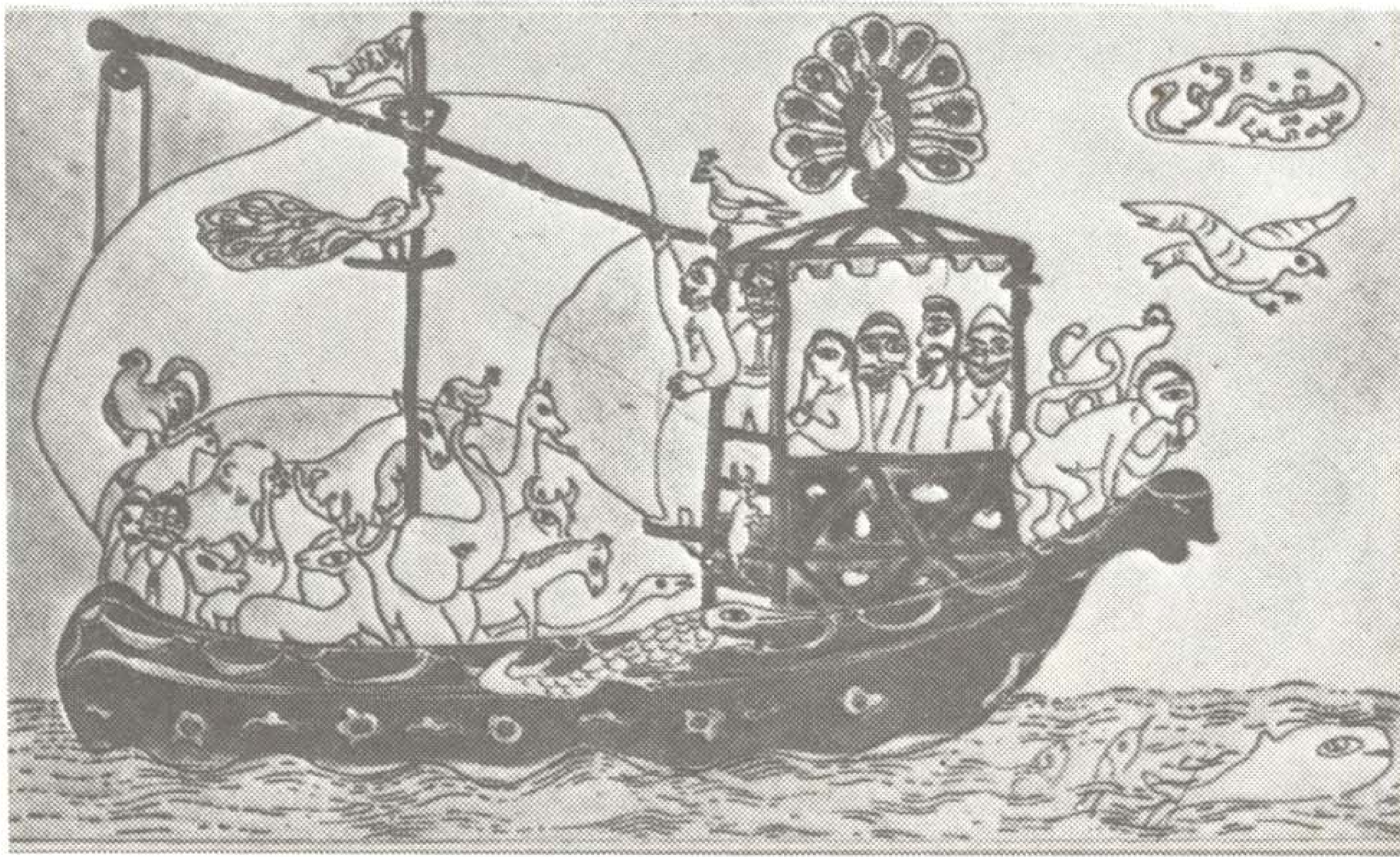
على الرغم من أن الفنان (أسعد زكاري) قدم تجاربا مختلفة في أساليبها ، ومصادرها ، وفي مراحل مختلفة ، لكن الرغبة العارمة للاستفادة من الصيغ الفنية الشعبية العربية دفعته الى البحث عن (اسلوب خاص) به عن طريق العناصر التي لجأ اليها الفنان الشعبي حين رسم القصص والمدونات الفولكلورية والابطال الاسطوريين .

لقد استخدم المساحات الصريحة في البداية ، محورا الاشكال ومعبرا عن بنيانها الاساسي ، وكذلك عبر بالالوان الحارة عن الموضوعات المختلفة ، التي ربطت الفن بالرؤية الملونة المحلية التي ترجع الى روح الشرق وعلاقاته مع الطبيعة .

لكن تجاربه التي تلت تلك المرحلة توزعت في اتجاهين اساسيين أولهما (التجريد) الذي قدم عبره عدة تجارب أكثر تعبيرية ، وثانيهما (التراث الشعبي المحلي) اذ استفاد من الرسوم التقليدية في الكتب والمنمنمات وأعاد توزيع هذه العناصر ، وقدمها ضمن مفهوم حديث للوحة ، وهكذا أوجد فنا حديثا عربيا على صلة بهذه الرسوم يستفي منها عناصره وما حفلت به من تحويرات للاشكال والشخصيات ، ومن رؤى عفوية ، وقدم عبرها اتجاها خاصا ضمن تجربة الفن الحديث المرتبط بالتراث العربي .



أسعد زكاري - تكوين .



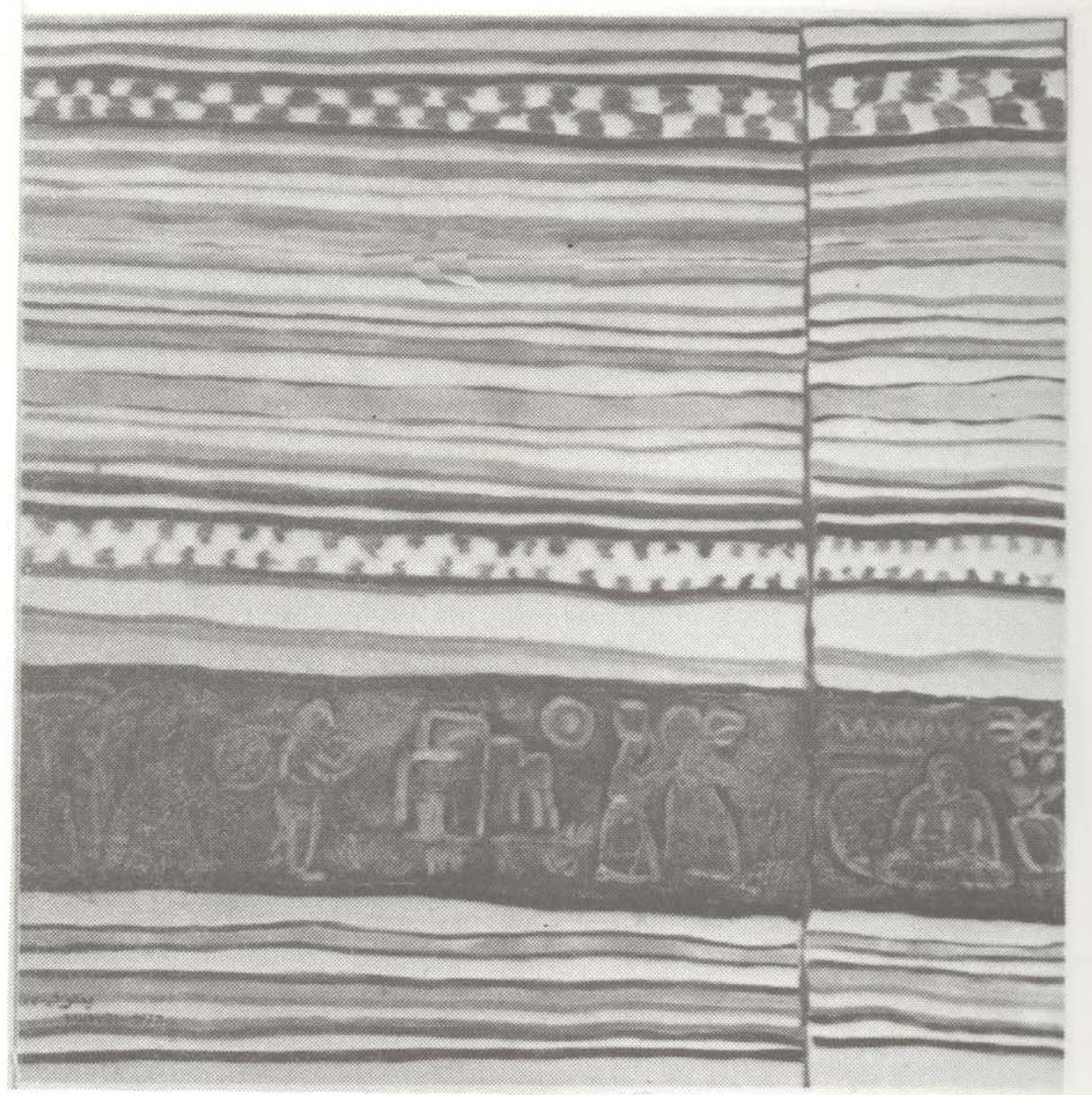
أسعد زكاري - سفينة نوح



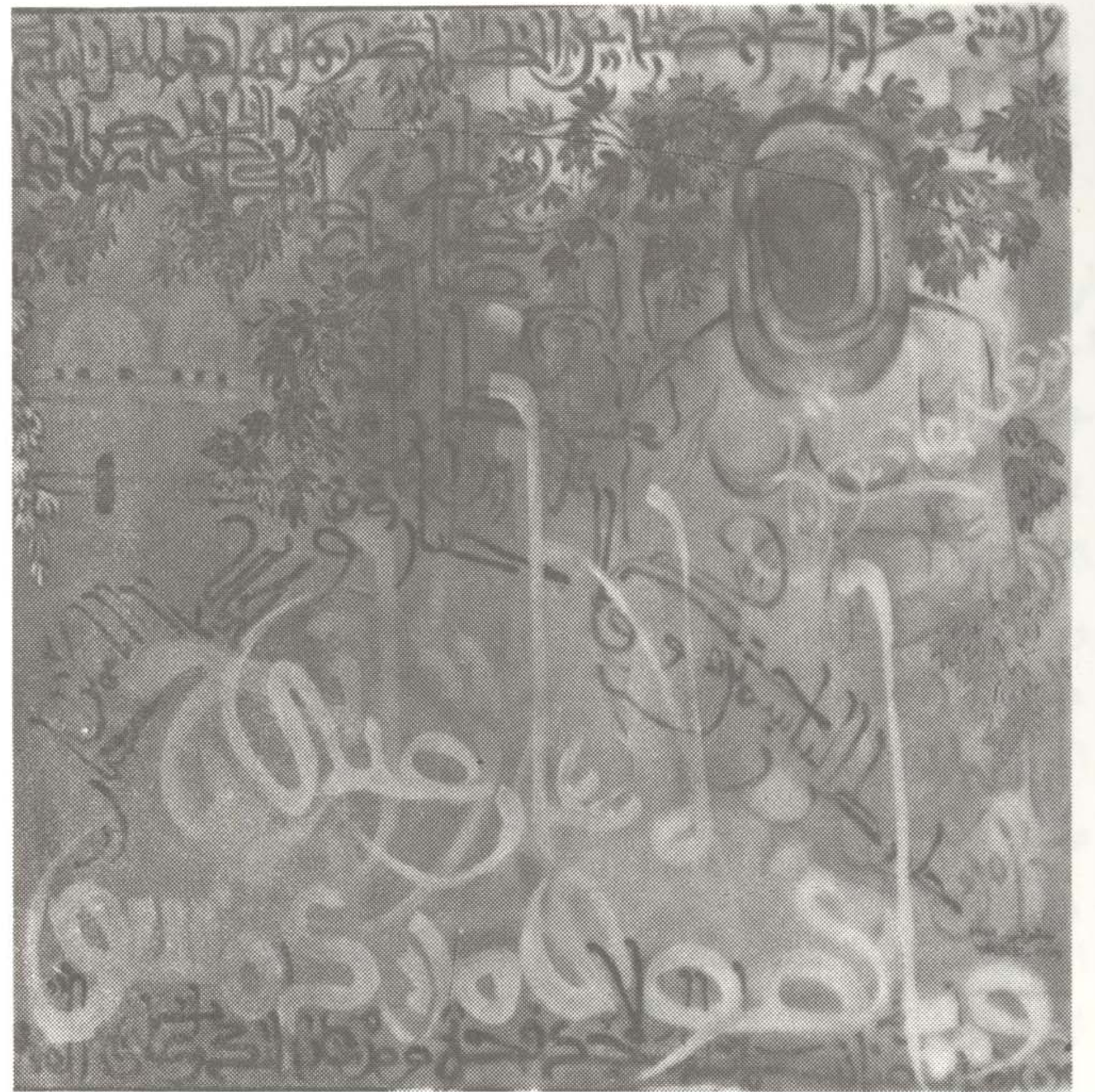
أسعد زكاري - من التراث

عيد يعقوبي
١٩٣٤

يعتبر الفنان (عيد يعقوبي) من الفنانين الذين بذلوا جهودا كبيرة لتقديم فن عربي معاصر برؤية



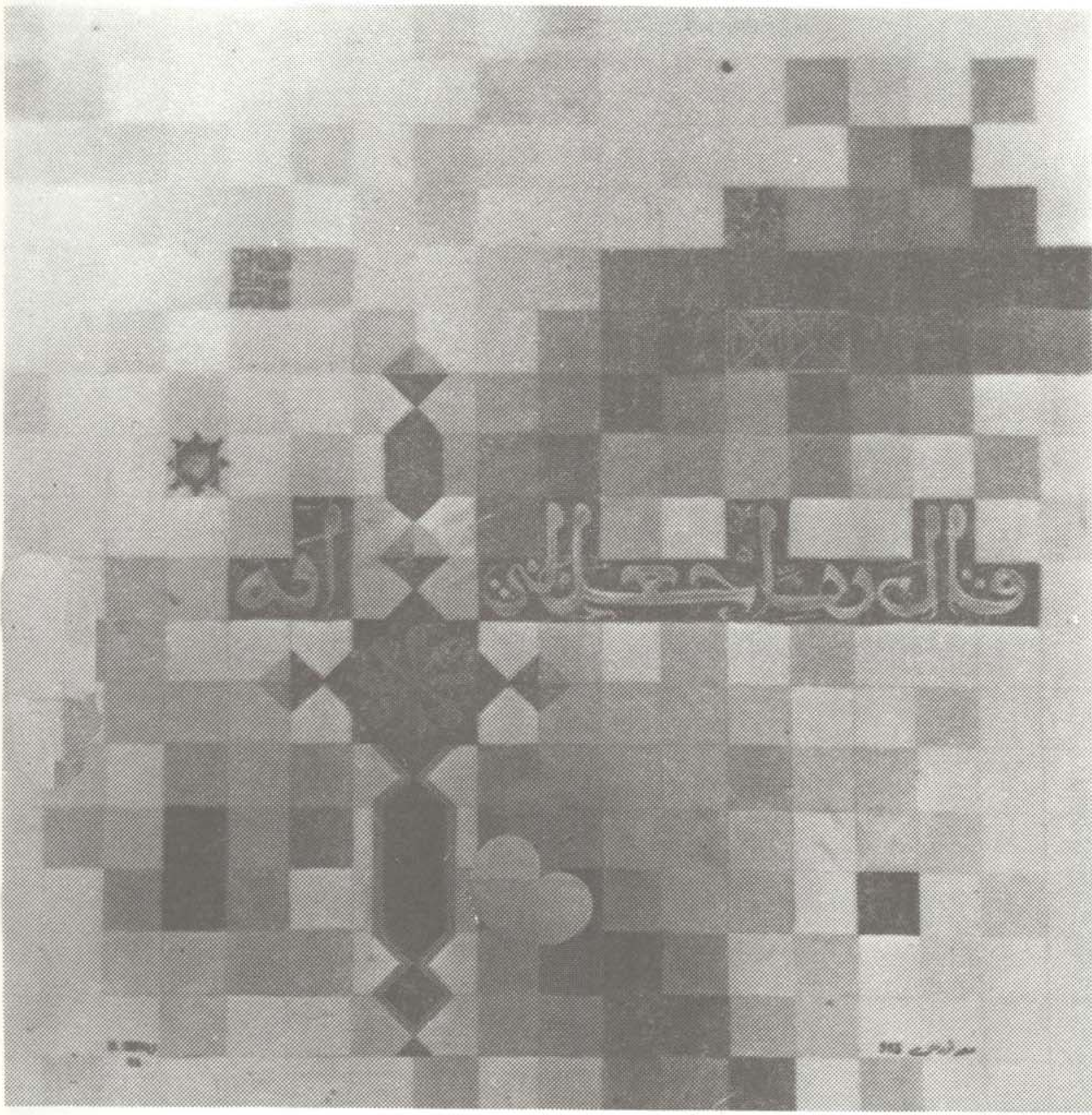
عيد يعقوبي - بين التراث والمعاصرة (سجادة)



عيد يعقوبي - بين التراث والمعاصرة -

حديثة على ارتباط بالتراث ، وقدم عدة تجارب فنية أطلق عليها (بين التراث والمعاصرة) .. وذلك بعد فترة زمنية طويلة من الرسم الواقعي ، ومن التجارب التقليدية .

وهو في محاولته ربط الفن المعاصر بالتراث ، لجأ الى (الكتابة) و (الزخارف) و (الرسوم) ، مازجا بين هذه العناصر مستفيدا من امكانات (الخط المغربي) الذي يمثل تجربة هامة من تجارب الكتابة العربية ،



معد أورفلي - تكوين

اكثر تحررا في صياغته من الخطوط الاخرى وأكثر قربا من الصياغات الحديثة ..

وقد لجأ الى دمج هذه الخطوط مع الزخارف ، والاشكال ، وأغناها بضربات عفوية ، وقدم مفهوما خاصا للفن التشكيلي المعاصر .

واستعان احيانا برسوم الاشخاص محاولا ربط الفن بالموضوعات الانسانية والحياتية . فأغنى تجربته بما يمكن أن تقدمه له هذه العناصر مجتمعة .

معد أورفلي

١٩٣٤

لقد برزت تجارب الفنان (معد اورفلي) ، كمحاولة لاضافة جديدة الى الفن التشكيلي المرتبط بالتراث واعتمد على الكتابات والزخارف التي دمجها مع بعضها ، بلون موحد ، وبأشكال هندسية لها طابعها العقلاني .

وفي الحقيقة ان الجوء (معد) الى الخطوط له ، اذ كان مغرما بالطبيعة والمناظر المختلفة وقدم عدة محاولات لها طابعها الخاص المرتبط ببدايات الفن التشكيلي في القطر .

ولكن دراسة (معد اورفلي) لفن الزخرفة والديكور والكتابات ليقدم لوحاته لم يكن الا تجربة حديثة بالنسبة قد ساعداه على تجاوز المرحلة الماضية ، مستفيدا كان قد تعلمه من الدراسة والممارسة ليقدم تجاربه الحديثة التي يغلب عليها التشكيلات العقلانية .



مجيب داوود - كتابة عربية

مجيب داوود

١٩٤٠ - ١٩٧٧

لقد انطلق (مجيب داوود) من التجربة التجريدية وذلك بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وكان اللون موحدا عنده ضمن المساحة ، واعتمد على علاقات المساحات وتناغمها ليبني لوحته ، وكانت تلك البداية التي انطلق منها .

وفي المرحلة الثانية من تجربته الفنية بدأ يحور المساحات التجريدية الاولى ، ويطورها ليقدم مجموعات من الاشخاص المتجمعين والمتفرقين ، وأفلح في تحويرها ليقدم لنا رسم ظل الاشخاص ، ليعبر عن (المضمون) الذي يريد .

وكان (مجيب) قادرا على تجاوز هاتين المرحلتين ، حين قدم تجاربه الاخيرة ، التي تكشف عن بداية تكون اسلوب شخصي له ، يعتمد على الخط العربي اللا متناهي ، وعلى الزخارف والتجريد ، واستعان بعناصر من البيئة الشعبية ، وبدأ يرمز عن طريق هذه العناصر ، فاصبح (الطائر) يعني شيئا هاما يتجاوز المفهوم التقليدي لرسم طائر ما ، وكذلك (الثور) و (الحصان) و (الشجر) و (الكف) وهكذا اكتشف أسلوبا شخصيا ، وعبر به عن موضوعاته .

وحين اكتملت التجربة ، وأخذت أبعادها وبدأت بالعطاء توقف (مجيب داوود) عن العطاء ، وهكذا غاب لحظة الامل بعطاء جديد ومعبر .

سعيد نصري

١٩٤١

سعيد نصري - كتمت الهوى

ان تجربة الفنان (سعيد نصري) تقدم لنا محاولة جريئة لتقديم معالجة جديدة للكتابة العربية بشكل حديث ولها أشكالها المتعددة التي تجمع الكتابة والزخارف في تشكيلات متنوعة ، وايقاعات مختلفة . تولد علاقات متباينة ، تؤكد مدى امكانات الخلق في الزخرفة والكتابة اذا أحسن الفنان معالجتها .

ولعل أهميتها ترجع الى أنها تحمل شكلا منظما ومدروسا لعلاقات ممكنة بين زخرفة ولون خط ، وما تكشفه هذه العلاقات بين العناصر من احتمالات لا نهائية ، وعلى ضوء شتى التشكيلات .

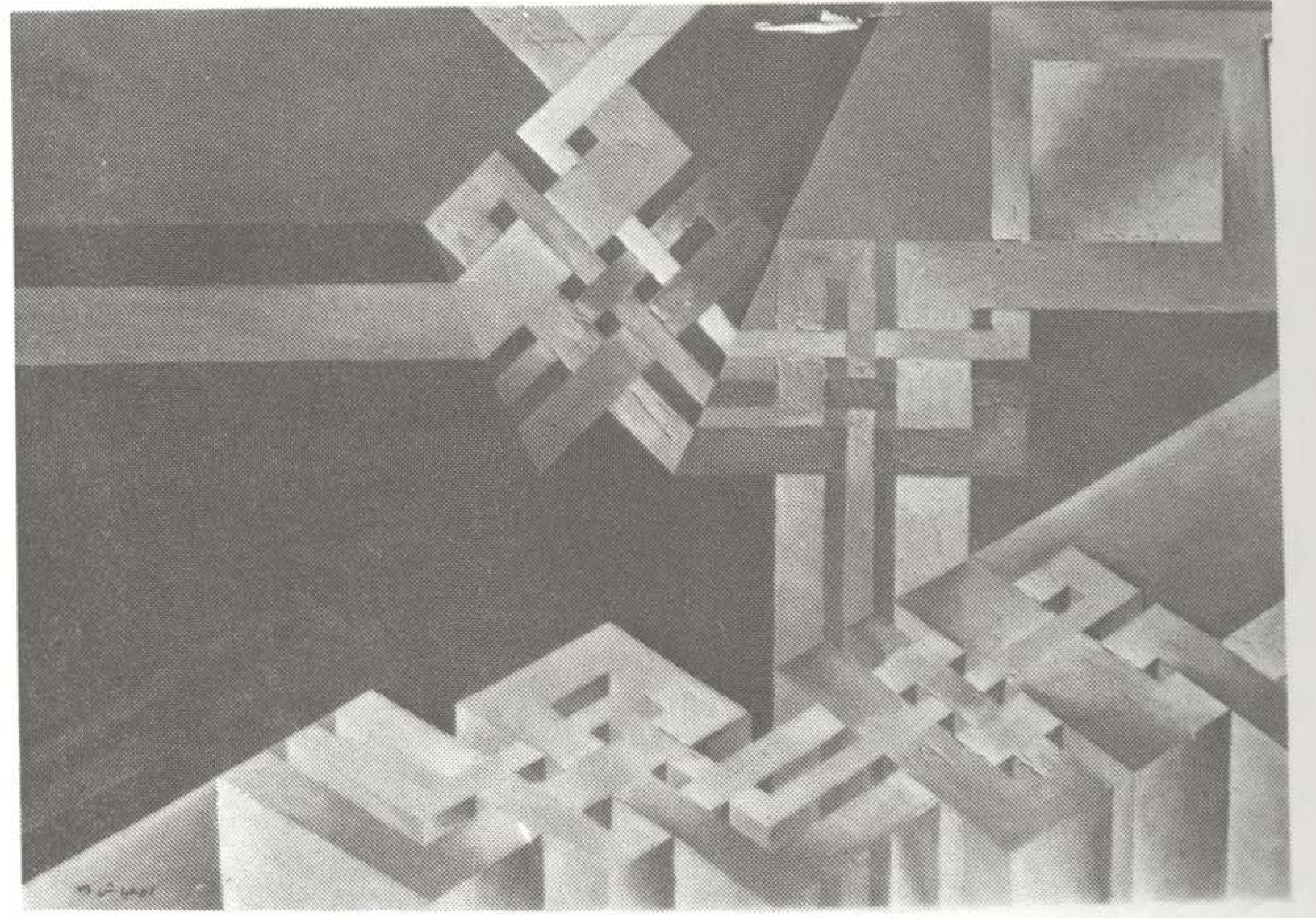
ونتساءل عن الحلول التي لجأ اليها لتقديم هذه الرؤية ، وما هي الاشكال الممكنة للتكوينات التي قدمها :

أولا : السكون والحركة : اذ بامكان المشاهد ان يقف أمام لوحة ساكنة عليها وزخارف وكتابات توحي بالتوازن الهندسي ، الذي يوحي بالاستقرار والمتانة .

ثانيا : تحريك السطح بالضوء : يمكن الوصول الى الحركة عن طريق الضوء الذي يلعب دورا كبيرا ، ويساعده اللون المتبدل معه ، وهكذا نرى سكون الكلام مثلا ، وحركة الزخارف في الخلفية .

ثالثا : استخدام الالوان : اذ قدم تجارب مختلفة الالوان ، وتجارب ملونة بلون واحد ، وتدرجات لون وفق سلم الالوان .

ومن ذلك كله ، نحس بأن الحركة والسكون ، والحركة الضوئية ، وحركة الالوان أعطت بحثه التشكيلي الصفة العلمية ، والقدرة على التعبير اللا متناهي ، وأضاف اليها الاشعار والكتابات التي أعطت (المضمون) ، وربطت محاولته بالواقع المباشر .



حسان أبوعياش - حركة زخرفية -

حسان أبو عياش

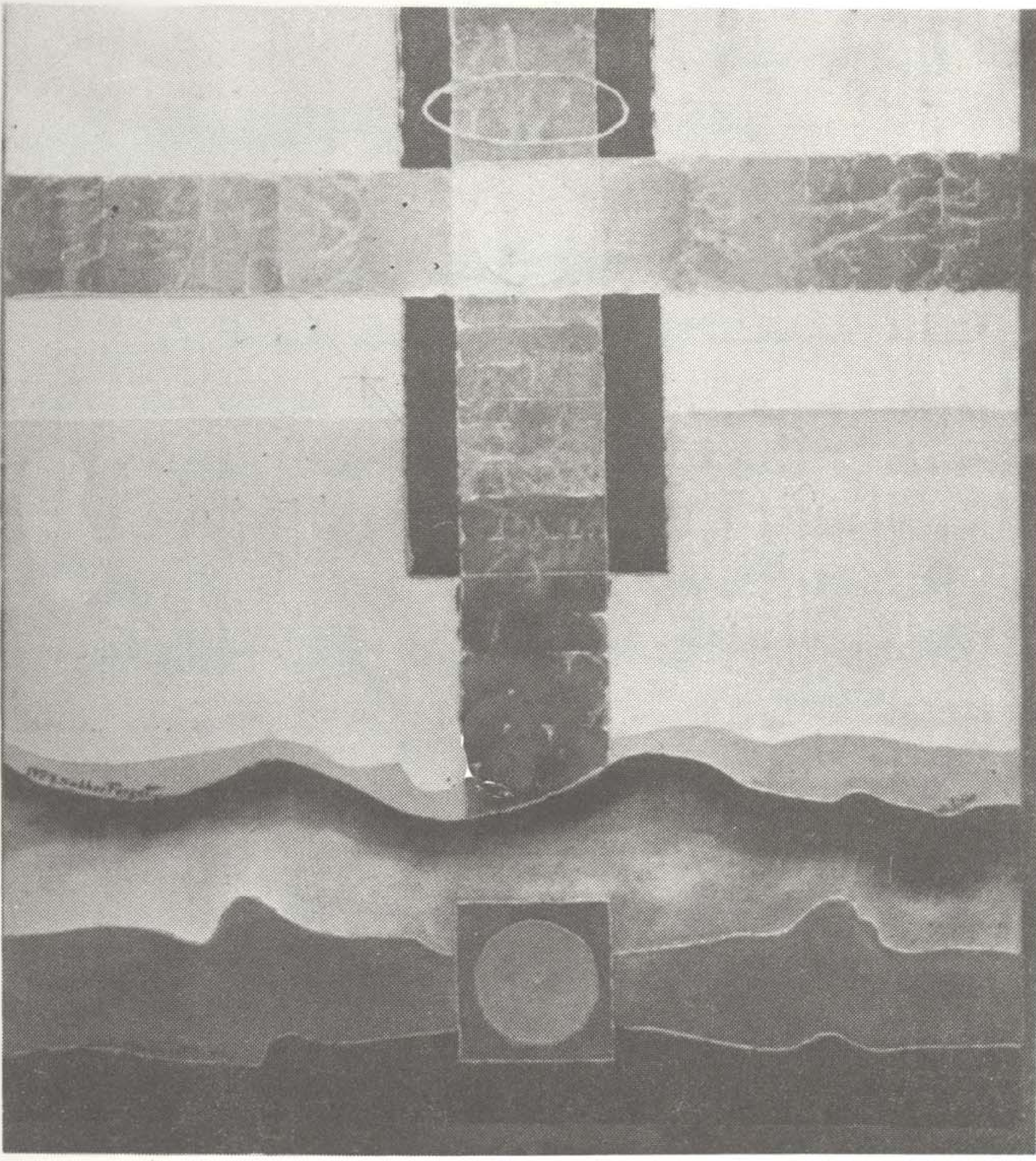
١٩٤٣

اقتصر (حسان ابو عياش) على الزخارف في لوحاته ، وعمد الى تقديم تجربته الحديثه منطلقا من اهمية هذه الزخارف التي يمكن الوصول الى عدة حلول ، أكثرها هندسي الطابع .

وقد ألح على أهمية الكتل التي يمكن أن تقدمها الزخارف وهكذا نرى المكعبات ومتوازي المستطيلات ، والتشكيلات الهندسية التي رسمت ضمن منظور حديث هندسي له قدرتـه على الايحاء بما يمكن أن تخلقـه الزخارف مـن تجارب اذا أحسن الفنان استخدامها وتلاعب بها .

ونحس بأن اللون قد وضع بعقلانية تتجاوب مـع الصياغة الهندسية ولهذا فاللغة التشكيلية التي توصل اليها (حسان) في أكثر الاحيان ، تعنى بالتوازن أو بعدم الاستقرار ، وعلاقته باللون ، وما توالده هـذه العلاقات جميعهـا مـن مفاهيم لا متناهية لامكانيـة التعبير ...

الفن التشكيلي في مفهوم (حسان أبو عياش) عبارة عن علاقات تخدم التوازن أو اللا توازن ، وتؤدي اللوحة دورها كعلاقات تشكيلية بعيدة عن مفاهيم الجمال التقليدي .. وبلا عواطف أو انفعالات تشد الفنان وتربط بينه وبين عمله ، وهـذا يحقق الفنان دوره الخاص ، ويعبر عن مـدى قدرة التراث العربي على التعبير عـن شتى الصياغات الفنية التي يرغب بهـا الفنان المعاصر ويسعى الى تقديمها في عمله .



صخر فرزات - عمل رقم (٢٠٣) -

عبد الرحمن صخر فرزات

١٩٤٣

انطلق (عبد الرحمن صخر فرزات) من الجانب التعبيري في تجاربه الاولى بعد تخرجه من كلية الفنون الجميلة بدمشق ، وذلك حين رسم لوحاته في (أرواد) ... وكان الجانب الذاتي هو الطاغي على هذه الاعمال ، اذ رسم شخوصه بانفعال وعبر عن عالم ذاتي غني .

وحتى تحول نحو (الزخارف العربيـة) تأثر في بدايات تجاربه بالفنان المعروف (بول كليه) حين عبر التفاصيل الفنيـة العربية ، وأعطاها كل عنايتـه ، واستعان بها ليقدم رؤية خاصة به تعتمد الشاعرية .

لكنه تحول بعد ذلك ليقدم تجارب أكثر هندسية مما كنا نراه في أعمال المرحلة الثانية ، وسعى الى ايجاد توازن بين الجانب الهندسي - الذي تمثل في شكل هندسي أساسي في لوحته - وبين الالوان التي أخذت صيغة تعبيرية خاصة ، فجمع بـين الجانب العقلاني الهندسي ، والجانب التعبيري ليقدم التوازن الذي يملك العقل والعاطفة على قدم المساواة ، وجدد في هـذه الاشكال التي قدمها ، ليؤكد على اللوحة التي تملك أكثر من جانب والتي تعبر عن أكثر من هدف ، وساعدته تجاربه الاولى المختلفة على اكتشاف ما هـو خاص متميز ، يرتبط بالتراث ، ويقدم ما هو معاصر .

سهيل معتوق

١٩٤٨

لقد عبر (سهيل معتوق) عن موضوعاته المستقاة من البيئة المحلية بقلم الرصاص ، واستخدمه بدقة وقدم عدة تجارب تكتشف عن تمكنه من الرسم ، ضمن المفهوم الواقعي الفوتوغرافي ، الذي يبدو وثيق الصلة بتراثنا العربي ، وبالعناصر التشكيلية والتجريدية المرتبطة بالحياة الشعبية في الريف والاحياء القديمة .

وكشف (سهيل معتوق) في الاشكال التي اختارها مدى ما تحفل به حياتنا اليومية من عناصر ، يمكن ان تكون مصدرا هاما للفنان اذا أحسن التعبير بها ، وأعاد تأليفها ضمن لوحته .

وهكذا أعطى التكوينات المبتكرة التي رسمت العناصر الشعبية بدقة، وحورها لتخدم هدفه الرئيسي، الذي يبدو لنا على صلة مع أحدث تجارب الفن المعاصر ... الواقعية الفوتوغرافية .

ونحس بأن الفنان هنا يرصد هذه العناصر ، وينسخها بدقة ، ويؤلف بينها في تكوينات حديثة ، ويعبر بها عن اهدافه الفنية التي يمكن أن نلخصها بقولنا ، ان الفنان يضع الاطار حول شكل من الحياة اليومية حين يرسمه بدقة فيكشف لنا عن أن الفنان لا يحتاج للابتكار من خياله لان الواقع الذي يعيش فيه غني بكل العناصر التي تساعده على التعبير .. والتي يمكن استخدامها لشتى الحالات التشكيلية والتجريدية والتعبيرية .

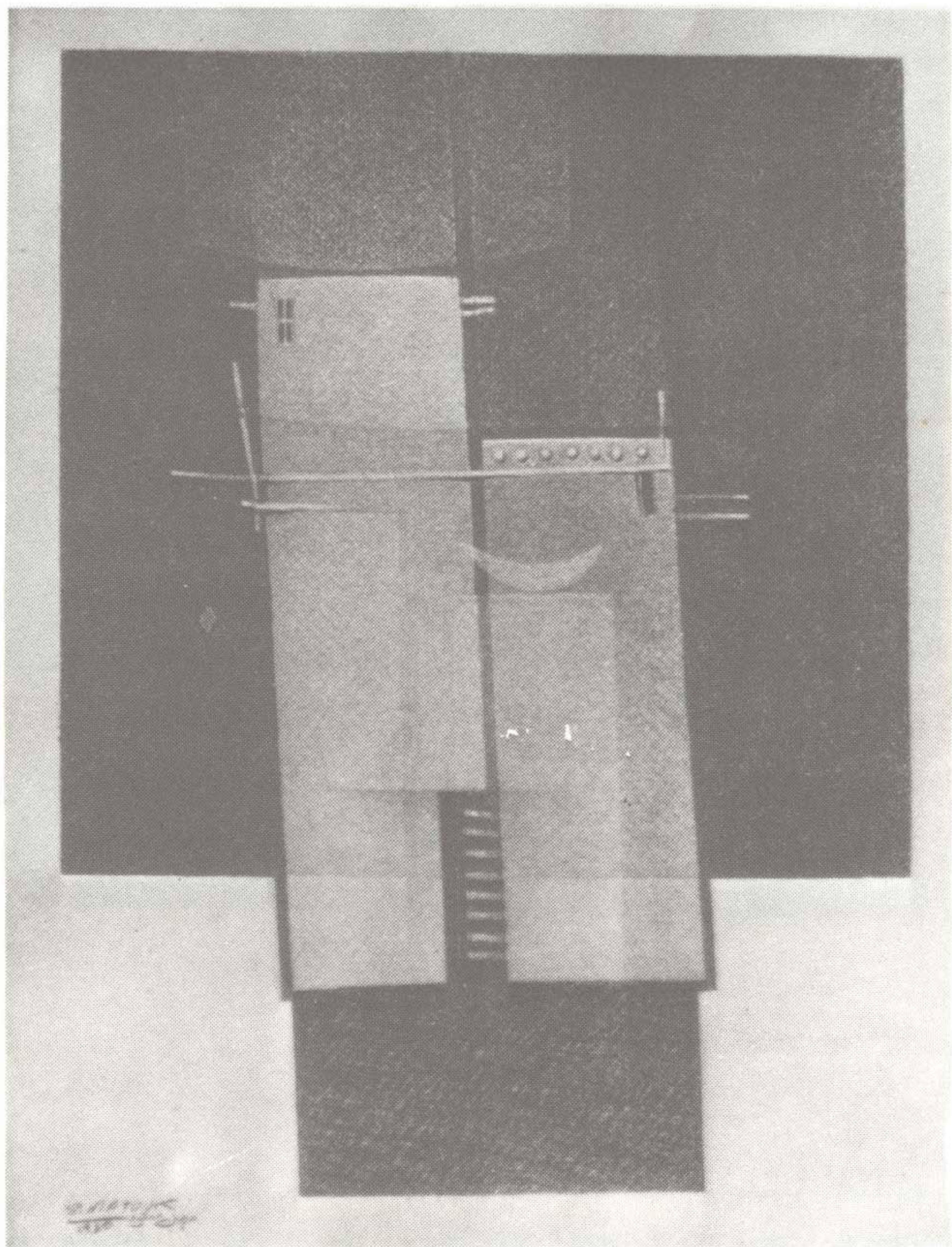
محمد غنوم

١٩٤٩

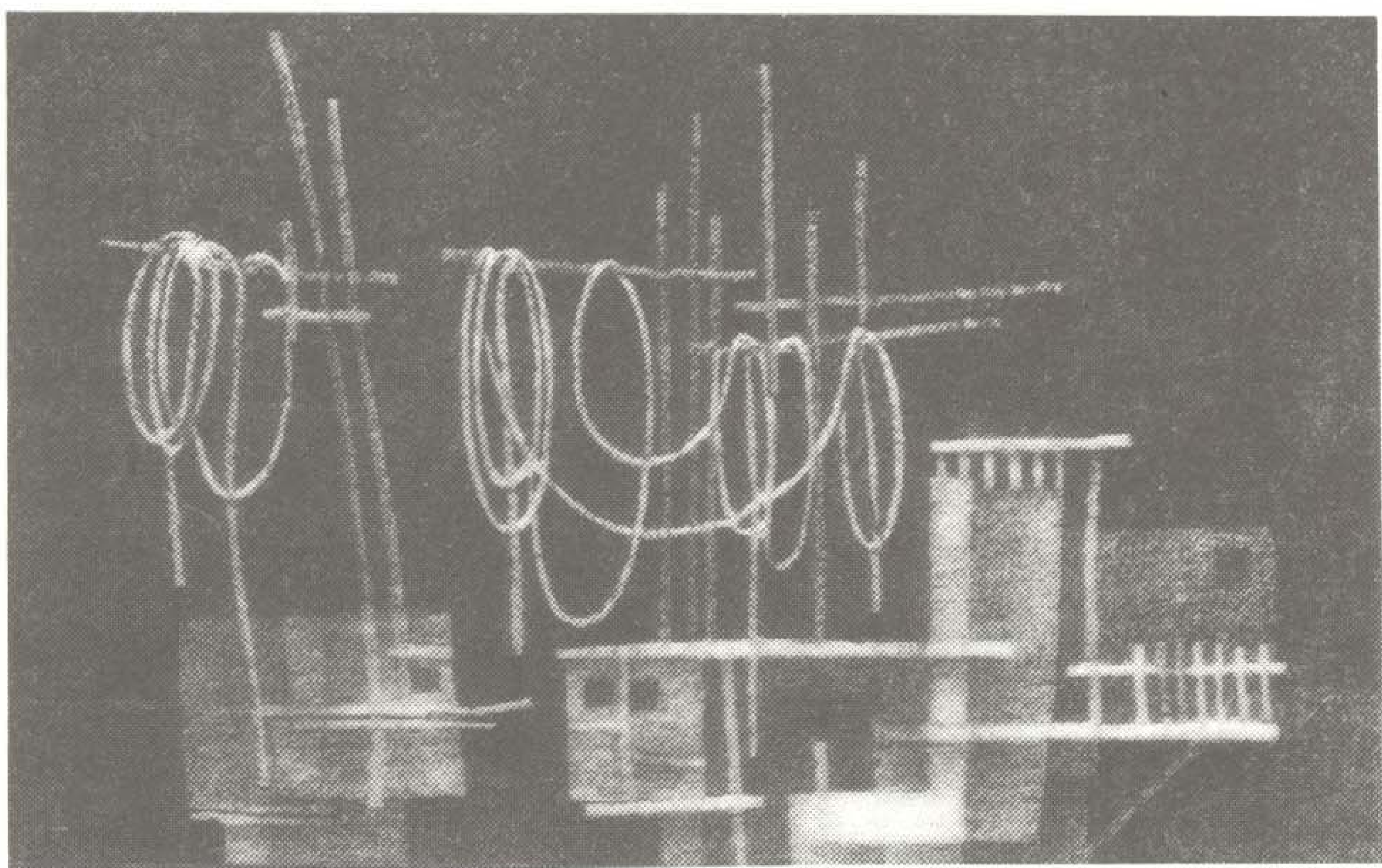
ويمكن التوقف عند تجارب (محمد غنوم) التي قدمت شكلا جديدا من استخدام الكتابة في اللوحة ، وبأسلوب شخصي له أكثر من جانب ، اذ حققت تجاربه المختلفة الكثير من النتائج الهامة ، التي توصل اليها والتي يمكن أن نجملها فيما يلي :

أولا : أعطى الاهمية الاولى للكتابة التي قدمها على الورق ، والتي تتداخل مع الزخارف ليقدم لنا المعاني التي تكشف عنها الكلمات ، وهو لهذا يبرز العبارات ليؤكد على العلاقة الوثيقة بين الكتابة والمعنى ، وخصوصا حين يقول (عرب) أو (وطن) أو (لا يهطل المطر على الفقراء) .

ثانيا : لقد لجأ الى الصياغة التقليدية ، واكد على أهمية الخط الذي عالجه بحرية ، وأعطاه القيم



سهيل معتوق ـ تكوين



سهيل معتوق ـ تكوين



محمد غنوم ـ دمشق

التشكيلية الحديثة ، عبر حرية الحركة ، ولكن المشاهد يحس بروح الخط الموجودة في اللوحة ، ولهذا فالتجربة تتضمن اغناء تجربة الخط العربي دون انفصال عن روحها ، وذلك عن طريق التكرار وتنويع الحرف ، وتبديل مكانه على الورقة .

ثالثا : في تجاربه الاخيرة ازدادت الزخارف أهمية في عمله ، وتنوعت أشكال حركتها مع الخط لتعبر عن شتى الصيغ الفنية التي يريد ، فيمكن ان تتحول الكتابة الى (منظر طبيعي) أو (بحر) أو (سماء) أو موضوع تعبيري ذاتي فأغنى تجربته بهذه الاشكال ... متجاوزا كل تجاربه الاولى التي أعطت لتجربته خصوصيتها .

وليد الآغا

١٩٥٢

لقد قدم الفنان الشاب (وليد الآغا) عدة تجارب استوحاها من الخطوط والزخارف العربية باستقلالية معبرا عن روح عربية جديدة لها صلاتها العميقة بالمخطوطات العربية ، وقدم بعض الصياغات الفنية التي تدل على مدى ما تملكه تجربته من امكانات .

أيمن الدقر

١٩٥٤

لقد استفاد الفنان (أيمن الدقر) من الزخارف العربية ، وقدم عدة محاولات خاصة ، لها شاعريتها ، وأعطى الجوانب الهندسية أهمية كبيرة في توزيع التكوينات وهذه بدايات طيبة مبشرة وواعدة .

أهم الفنانين المذكورين في البحث

الاتجاهات العربية المعاصرة

عبد القادر ارناؤوط (دمشق ١٩٣٥) :

- **درس الفن في (روما (وفن الاعلان في (باريس) .**
- **أستاذ الاعلان في كلية الفنون الجميلة .**
- **أسلوبه يعتمد الكتابة العربية ، ويقدم لنا هذه الكتابة بدون اهتمام بمعاني الكلمات ويربطها بشاعرية ، ويستعين بالزخارف للتعبير عن افكاره .**
- أهم أعماله :

١ ـ كتابة عربية (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

٢ ـ زخرفة عربية (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

سامي برهان (حلب ١٩٣٢) :

- **درس الفن في (روما) .**
- **أسلوبه ينغلق من الكتابة ويشكلها باشكال تجريدية حديثة .**
- أهم أعماله :

١ ـ كتابة عربية (المتحف الوطني بدمشق) .

- يقيم حاليا في (روما) كفنان مستقل .

ناجي عبيد (دمشق ١٩٢٨) :

- **درس الفن دراسة خاصة .**
- **تجمع اعماله الكتابه العربية ويلح على معانيها ، ويقدمها مع الزخارف والاشخاص**
- أهم أعماله :

١ ـ كتابة عربية (وزارة الثقافة ـ الفنون الجملية) .

أسعد زكاري) دمشق ١٩٣٠ (:

- **درس الفن دراسة خاصة وفي مرسم سيف وانلي في الاسكندرية حين كان يدرس الهندسة هناك .**
- **أسلوبه متنوع ويلح على بعض العناصر المحلية المستقاة من الفنون الشعبية اخيرا .**
- أهم أعماله :

١ ـ عنترة (ملك شخصي) .

عيد يعقوبي (دمشق ١٩٣٤) :

- **درس الفن دراسة خاصة .**
- **يلح على الكتابة العربية بصيغ مختلفة، مع الزخارف والاشكال الزخرفية ويقدمها بصياغة خاصة .**
- أهم أعماله :

١ ـ بين التراث والمعاصرة (وزارة الثقافة ـ الفنون الجملية) .

معد أورفلي (دمشق ١٩٣٤) :

- **درس التصوير الزيتي في (القاهرة) .**

- يعمل مدرسا للتربية الفنية في المدارس الثانوية .
- في البداية كان واقعيا ، ثم انتقل الى استخدام الخط العربي والزخارف العربية بصياغات هندسية محافظا على أسسها التقليدية .
- أهم أعماله :

١ ـ زخارف عربيـة (وزارة الثقافة ـ الفنون الجملية) .

مجيب داوود (١٩٤٠ ـ ١٩٧٧) :

- درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة في (دمشق) .
- عمل مدرسا للتربية الفنية .
- انطلق أسلوبه من التجريد ، ومن التحوير للاشكال الانسانية الى صيغ هندسية ، وادخل الرمـوز المختلفة المستقاة من البيئة .
- أهم اعماله :

١ ـ تكوين (وزارة الثقافة ـ الفنون الجملية) .

سعيد نصري (القامشلي ١٩٤١) :

- درس الفن دراسة خاصة .
- اهتـم بالديكور ، وبالكتابات العربيـة والزخارف وقدمها ضمن منهج دراسي للون والشكل وتفاعلهما .
- أهم أعماله :

١ ـ كتابة عربيـة (وزارة الثقافة ـ الفنـون الجميلة) .

٢ ـ كتابة عربيـة (وزارة الثقافـة ـ الفنون الجميلة) .

حسان أبو عياش (السويداء ١٩٤٣) :

- درس الفن في كلية الفنون الجملية بدمشق وهو يعمل في التلفزيون حاليا .
- أسـلوبه يعتمد على الزخارف الهندسـية وبعض الكتابات احيانا ويلح على الجانب الزخرفي ، وعلى التحويرات للاشكال المستخدمة من التراث

١ ـ مكعب زخرفي (وزارة الثقافـة ـ الفنون الجميلة) .

٢ ـ كتابة عربيـة (وزارة الثقافة ـ الفنـون الجميلة) .

عبد الرحمن فرزات (دمشق ١٩٤٣) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- اعتمد في البداية على الموضوعات الواقعية ، ثـم انتقل الى الاشكال الشاعرية تحت تأثير الفـن العربي ، وظل يقدم موضوعاته التي تجمع الجانب التعبيري الى الجانب الهندسي العقلاني .
- أهم أعماله :

١ ـ تكوين (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

٢ ـ تكوين (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

سهيل معتوق (دمشق ـ ١٩٤٨) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق وباريس
- يعمل مدرسا للاعلان في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- أسلوبه يعتمد على الرسم الدقيق بالقلم ويعكس بعض الاشكال المستوحاة من البيئة المحلية الريفية .
- أهم أعماله :

١ ـ تكوين (وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة) .

محمد غنوم (دمشق ١٩٤٩) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق ، ويعمل حاليا كعضو في لجنة البحوث في (وزارة التربية) .
- أعطى الاهمية لكتابة التقليدية في الخط العربي ، وطور هذا الاتجاه بعد ذلك من حيث التشكيلات والالوان ، وعكست الكلمات .. الافكار التي يريد ، وكذلك الالوان والصيغ المختلفة المترابطة معها .

١ ـ كتابة عربية (وزارة الثقافـة ـ الفنـون الجميلة بدمشق) .

٢ ـ كتابة عربية (وزارة الثقافـة ـ الفنون الجميلة بدمشق) .

وليد الآغا (دمشق ١٩٥٣) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- اعتمد على الخطوط والكتابات والمخطوطات القديمة في تأليف لوحاته الفنية المعاصرة .
- أهم أعماله :

١ ـ كتابة عربية (غواش) (وزارة الثقافة) .

أيمن الدقر (دمشق ـ ١٩٥٤) :

- درس الفن في كلية الفنون الجميلة بدمشق .
- لجأ الى اسلوب تحليلي هندسي للمشاهد ، وقد عبر بالالوان المائية الشفافة عن الجانب الذاتي .
- أهم أعماله :

١ ـ دمشق (زيت) وزارة الثقافة ـ الفنون الجميلة .

الفنون الجميلة الأوزبكية

ترجمة : عبد الحي معروف
محمد البخاري

يعتبر الفجر اللامع لتطور الفنون الأوزبكية، الحقبة التاريخية التي بدأت مع اطلالة القرون الوسطى لما أعطته للعالم من كنوز فنية تمثلها الزخارف والآثار الرائعة التي ظلت باقية حتى الآن في مدن (خالتشيان) و (افراسياب) و (بلاليك تيبة) ، ولأنه في هذه الحقبة التاريخية بدأ العصر الرائع الذي شهد انطلاقة مهرة الفنون المعمارية ، مبدعي الآثار العمرانية الماثلة للآبد في مدن (بخارى) و (سمرقند) و (شهرزابز) و (طشقند) و (خيوة) ، هذا إذا ما أخذنا بعين الاعتبار الآثار المغرقة بالقدم والتي تعود للماضي السحيق الذي ترتبط به الفنون الجميلة الأوزبكية .

وقد تاكدت الانطلاقة عندما أصبحت فيما بعد أساسا للتقاليد التي سارت عليها الفنون الجميلة الاوزبكية ، في الزخارفة والفنون التطبيقية ، والمتممات مع النصف الثاني للقرن التاسع عشر ، هذه الفترة التي تعرفت فيها (تركستان) وللمرة الاولى على فن التصوير على الالواح الخشبية المزودة بحوامل، وفن (الحفر) من خلال الاعمال التي نفذها الفنانون الروس والاكرانيون هناك .

والفنون الجميلة الاوزبكية الحديثة ، وليدة ثورة أكتوبر الاشتراكية وهي استمرار للتقاليد الفنية للشعب الأوزبكي اضافة الى استيعابها العميق للآثار الفنية الفنية للفن العالمي التقدمي، وفنون شعوب الجمهوريات السوفييتية الشقيقة ، وخاصة منها فنون الشعب الروسي .

من خلال معرض الزراعة والصناعات اليدوية ، الذي أقيم في موسكو عام (١٩٢٣) ، تعرف المسكوفيون وللمرة الاولى على الفنون الجميلة الأوزبكية ، ممثلة بانتاج أبرز أساتذة الفنون التطبيقية والزخرفية، اللذين صمموا ونفذوا جناح جمهورية (تركستان) في المعرض

صورة مؤلف البحث (صورة شخصية)



(*) كتب هذا البحث خصيصا لمجلة الحياة التشكيلية .



جانوف - ورود أيار - ١٩٨٠

في المعرض آنف الذكر ، امثال : قاسم جانوف(١) ، ورؤوفوف(٢) ، وحاجاييف(٣) ، وبوتشاييف(٤) ، ومير علييف(٥)، وموسى جانوف(٦)، وضياكارييف(٧)، الى جانب المعرض الشخصي الذي نظمه في نفس العام فولكوف(٨) ، الذي تميزت معروضاته بحب الارض الأوزبكية التي ولد عليها ، هذا الرسام الذي كان واحدا من أولئك الاوائل ، الذين كانت لهم اسهاماتهم الهامة في عملية تكوين الفنون الجميلة الحديثة في أوزبكستان ، رغم أن تلك الاعمال لم تكن تعكس الحياة المعاصرة في (أوزبكستان) بصورة كاملة .

والى جانب (فولكوف) ساهم في عملية تكوين ملامح الفنون الجميلة الأوزبكية الحديثة بينكوف(٩) ، وبوري(١٠) ، ولسوبوف(١١) ، وكازاكوف(١٢) ، ونوفيكوف(١٣) ، ونيكولاييف(١٤) ، وقره خان(١٥) ،

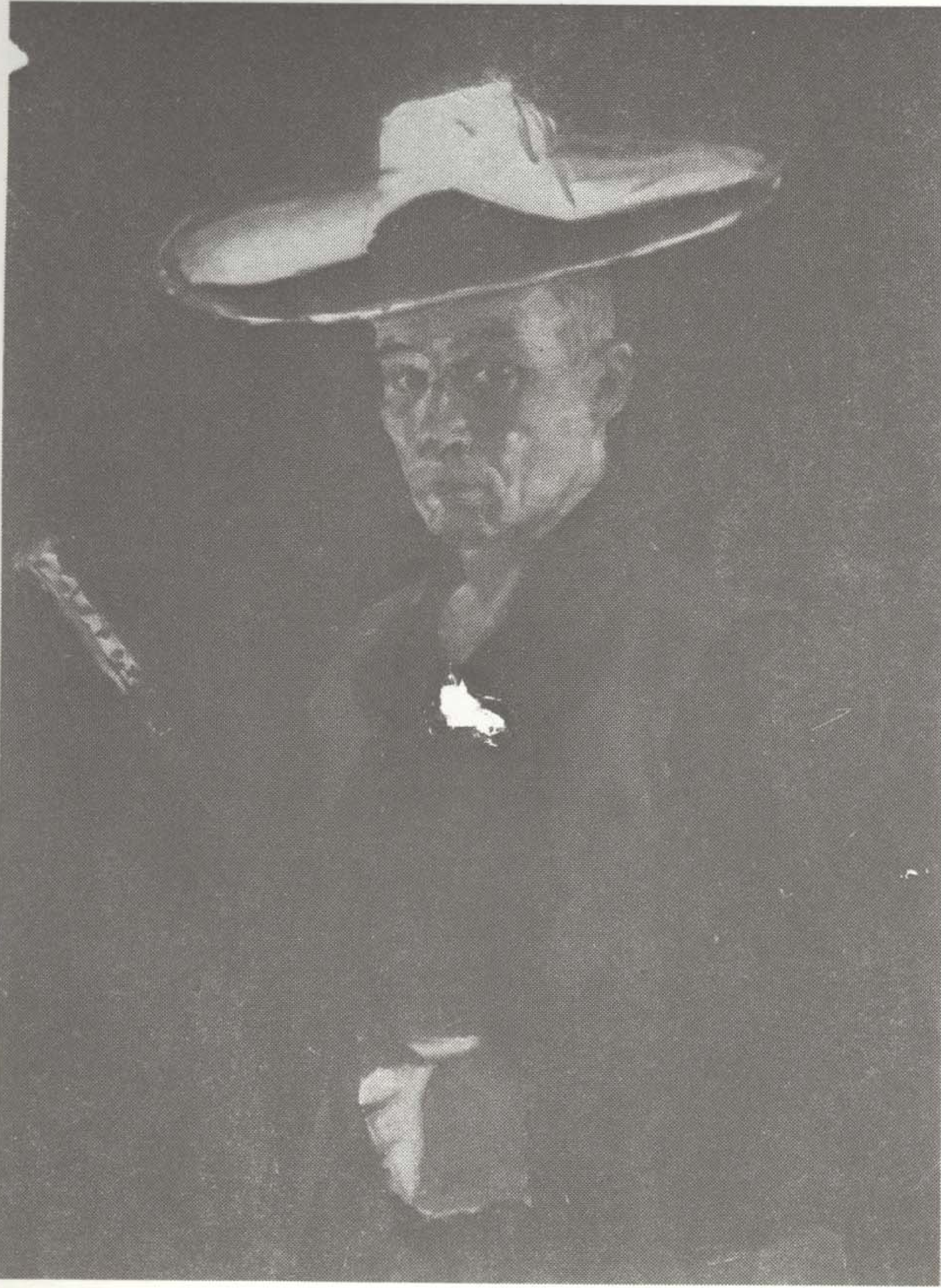
وتاتيفوسيان(١٦) ، الى جانب الفنانين المحليين اكراموف(١٧) ، وتنسيقبايف(١٨)، وصديقي(١٩) .

قبل نصف قرن من الزمن في آب (١٩٣٤)، أقيم في موسكو أول معرض للفنانين التشكيليين الاوزبك ،ضم رسوم وأعمال (الحفر) لاكثر من عشرين فنانا محترفا، تلقاه النقاد بالحماسة ، والاطراء من خلال صفحات الصحف والمجلات ، التي وصفته بالشعر الملون ، والتلوين الملهم ، والالوان السعيدة ، والمشاعر العاصفة للالوان ، هذا النجاح كان بحق انتصارا للفنون الجميلة لاوزبكستان السوفيتية ، وتعبيرا عن نجاح السياسة القومية اللينينية ، التي طبقها الحزب وتعبيرا عن الجهود التي بذلتها الحكومة الاوزبكية من اجل تحقيق الثورة الثقافية ، اضافة للطموح الابداعي لكل فنان في أن يكون مؤرخا للواقع الحقيقي والجديد، واقع بناء الاشتراكية في الجمهورية .

كما وشهدت موسكو كذلك ومن خلال أيام الادب والفنون الاوزبكية في عامي (١٩٣٧) و (١٩٥١) المعرضين الثاني والثالث للفنانين التشكيليين (الاوزبك) الذين عرضوا وباقناع منجزات أساتذة الفنون الجميلة (الاوزبكية) وخبرتهم ،التي تمكنت من أسلوب (الواقعية الاشتراكية) والحرفة رفيعة المستوى ، واستوعب تقاليد الفنون الجميلة الروسية والسوفيتية .

وقبل ربع قرن من الزمن في العام (١٩٥٩) أقيم في موسكو معرض توجه في معروضاته نحو الماضي ، شمل انتاج مهرة الفنون التطبيقية والزخرفية لاوزبكستان ، كما وحملت السنوات الاخيرة للموسكو فيون ، وضيوف العاصمة معارض فردية وجماعية ، مثلت الفنون الجميلة (الاوزبكية) الحديثة ، وذلك من خلال المعارض الاتحادية ، والمعارض المشتركة لجموريات آسيا الوسطى .

وفي واحد من تلك المعارض تعرف الزوار على انتاج الرسامين ، وفناني الحفر والنحت ، والاعلان، والديكور المسرحي ، والفنون التطبيقية ، والزخرفية، للاعوام السبعة الاخيرة ، وقد تفرد هذا المعرض بقسم خاص للفنون الشعبية ، شمل وبشكل واضح اعمال من المرحلة المبكرة الى جانب بعض من اعمال فناني الرسم والحفر من الجيل السابق ، بغية افساح المجال للمقارنة والاطلاع على مراحل تطور الفنون السوفييتية لاوزبكستان ، فقد تعرف زوار المعرض على انتاج العشرينات للفنانين (تاتيفوسيان) واسطى مؤمن) كمثال عن الخطوات الاولى للرسامين «الاوزبك»، وعن الثلاثينات تلك الفترة التي اخذ فيها فن الحفر يتطور بشكل ملحوظ في (أوزبكستان) ، تحدثت اعمال (كورزين) (٢٠) ، الذي أبدع سلسلة لوحات المزارع التعاونية ، الى جانب اوراق من سلسلة « توركسيب»



عبد الله يف - صورته في سوميرنو ١٩٧٤

(٢١) ، لاوفيمتسيف (٢٢)، والهذه المرحلة ينتمي الرسام (عبد الله يف) (٢٣) ، مبدع لوحة المطرب الشعبي (تاشمحميدوف) والرسام (قره خان) (٢٤)، صاحب لوحة ماضون الى العمل .

اما عن الاربعينات من تاريخ الفنون الجميلة الاوزبكية ، فقد قدم لنا المعرض انتاج كبار الرسامين ، إمثال (بينكوف) و (فولكوف) أساتذة اكثر فروع الفن اتساعا ، في لوحات الصور والمناظر الطبيعية، وكذلك قدم لنا المعرض اعمال (كوفاليفسكايا)(٢٥)، وهي من المع المنتمين لمدرسة (بينكوف) وهذه المرحلة ايضا شهدت انتاج أول امرأة اوزبكية مبدعة، معرض لوحات أشهر شاعرات الماضي الرسامة (حسانوف) (٢٦) ، وعن الخمسينات قدم المعرض اعمال (كاشينا) (٢٧) ، و (يليزاروف) (٢٨) .

بيد اني هنا اريد أن ابحث في النواحي الفكرية والقضايا التي عالجها في السنوات السبع الاخيرة فنانو أوزبكستان ، والتطورات التي حصلت على صعيد الفنون الجميلة الاوزبكية ، والنتائج التي حققها الفنانون (الاوزبك) على هذا الصعيد ، والتحدث عن القضايا التي لم تزل ماثلة امامهم .



قره خان - نحو العمل

في السنوات الاخيرة ومن خلال المثابرة والنشاط الهادف نحو البحث عن طرق فنية جديدة ، منسجمة وواضحة ، تساعد على التأثير الفعال ، واظهارخصائص الانسان السوفييتي بشكل يعكس وبعمق الواقعية الاشتراكية ، طرأت تبدلات هامة في أعمال مجموعة من أساتذة الفنون الجميلة في الجمهورية ، عن هذه الظاهرة تحدثت المعارض العديدة وعلى جميع المستويات، ان كان على صعيد المحافظات أم على مستوى الجمهورية، او في المعارض الاتحادية ، أو تلك المعارض التي اقيمت في البلدان الاجنبية ، وساهم فيها بنشاط الفنانيون التشكيليون الاوزبك ، وبصور خاصة الاعمال التي عرضت من خلال أيام الفنون والاداب الاوزبكية في جمهوريتي طاجيكستان وأزربيجان .

ومن أبلغ الامثلة على منجزات فناني أوزبكستان الابداعية ، الالقاب الرفيعة والجوائز الاتحادية ، والاجنبية ، والميداليات ، وشهادات التقدير التي حظي بها عدد كبير من فناني الجمهورية ، وحصول عدد منهم على جائزة (حمزة) التي تخصصها الدولة الاوزبكية لرجال الثقافة تقديرا من الحزب والشعب .

وعند التحدث عن الفنون التشكيلية الاوزبكية الحديثة ، والتي تكونت نتيجة لجهود عدة أجيال ، اذكر الجيل الاول منهم ، عبد الله يف (لطف الله)، وعبد الله يف (٢٩) ، واحماروف (٣٠) ، والجيل الثاني : سميح عبد الله يف (٣١) ، احميدوف (٣٢)، بابايف (٣٣) ، انعاموف (٣٤) ، سعيدوف (٣٥)، وجيل الشباب : سعد الله عبد الله يف (٣٦) ، عبد الرشيدوف (٣٧) جلالوف (٣٨) ، ميرزاييف (٣٩)، تورسون ناز اروف (٤٠) ، وعمر بيكوف (٤١) ، الذين انتموا الى الحركة الفنية في السبعينات ، وفي النهاية نذكر أولئك الذين في أول الطريق الابداعية عبد الرحمن وفا (٤٣) ، وبالطابابيف (٤٣) ، وزيلبرمان (٤٤) .

تميزت الفنون الجميلة عندنا في السنوات الاخيرة، باتساع افق الثقافة العامة وثبات الخط المدرسي، اضافة للاهتمام بكل النواحي التي تعيشها بلادنا. فافضل اللوحات التشكيلية تتمتع ليس بالمستوى الفكري الرفيع والصنعة الفنية وحسب بل وتعكس المعرفة العميقة لحياة الشعب تلك التي تشكل المادة الابداعية للفنان ،

منها لوحة (عائلة ميكانيكي من باخماليا) ، لعبد الرشيدوف ، ولوحة (صباح الامومة) لاحميدوف ، ولوحة (تمارا خانم) لاحماروف ، ولوحة (خيوط الصداقة) لبابايف ، والوحة (وورود أيار) لجدانوف (٤٥) ، ولوحة (حرفة شرانق الحرير) لبير ماتوف (٤٦) ، ولوحة (أول قطن سوفييتي) لفاديف (٤٧)، ولوحة (حارتنا) ليونوسوف (٤٨) ، ولوحة (خبز طشقند القديمة) لزيلبرمان ، ولوحات الطبيعة لتنسيقبايف ، وتيموروف (٤٩)،واللوحات التشكيلية المعبرة عن حياة الرعاة وجامعي القطن والميكانيكيون



ب - بينكوف - الصديقان

لانعاموف ، واخرين غيرهم ، فموضوعات هذه الاعمال تعبر وتكشف بصورة واضحة محور الحياة الصادق بلغة الالوان المعبرة بخصوصية شاعرية رومانسية ، وهي الصفات التي تميز الفن الاوزبكي .

الى جانب ذلك هناك ميزة اخرى تميز الفن التشكيلي في الجمهورية ، وهي انها تعكس وباهتمام الحياة الشعبية بخصائصها القومية من خلال دراسة التفاصيل التي ترعرع عليها الحاضر ، رغبة في معرفة العلاقة بين المرحلة والثقافة والعادات والمستجد منها في محاولة للمحافظة على الفنون الشعبية الرفيعة في عصر التقدم التقني ، وكذلك الحفاظ على النواحي الجمالية في أفضل مفاهيمها الشعبية ، واغناء المثل العليا لدى الانسان الجديد من كافة النواحي الجمالية في التراث الشعبي الفني الثمين .

في النصف الثاني من السبعينات بدات في (اوزبكستان) محاولات للتجديد الابداعي ، والفضل في ذلك يعود لمجموعة موهوبة من الفنانين التشكيليين الشباب ، كجلالوف صاحب لوحات صور أشهر رجالات الثقافة ، ومجموعة اللوحات الجدارية ، والفنان الرومانسي الذي أبدع في اعماله اصعب واعمق المفاهيم الفلسفية (عمر بيكوف) ومؤسس فن التلوين على القماش في الجمهورية (ميرزاييف) وعبد الرشيدوف الذي احب وبصدق الطفولة الطبيعة والحياة والناس في قريته ، ونزاروف الذي تحدثت لوحاته عن ايام الحرب وعن الشغيلة في القرى ، بشكل تطرق فيه الى الروح العالية عند المواطن بكل دقة ووضوح ، واخرين .

وبغض النظر عن الانجازات الابداعية للفنانين التشكيليين في الجمهورية ، والتي اعلنت عن نفسها بوضوح ، لم تزل أمامهم المهمة الجادة وهي انتاج اللوحات المعبرة عن المواضيع الاجتماعية البحتة التي تتحدث وبشكل جلي وواضح عن المعاصرة ، وتعزيز التربية الاخلاقية في المجتمع ، ورسم المناظر الطبيعية والطبيعة الصامتة .

من نظرة جدية في الانتاج الابداعي للسنوات العشر الاخيرة ، نلمس مدى الغنى في المضمون والبنى والتراكيب والتنوع في مادة فن (الحفر) ونلمس التطور الواضح في استخدام الالوان المائية في الرسم ، من خلال مشاركة الرسامين في المعارض الاتحادية كتشيفانوف (٥٠) ، وبايماتوف (٥١) ، وكتلوف (٥٢) ، واخونوف (٥٣) ،

وعبد الكليموف (٥٤) ، واخرين غيرهم ، كماونلاحظ الغنى في الالوان والدقة والشفافية والتطور الابداعي انتاج محمدوف (٥٥) ، وغولاموف (٥٦) ، وبشاروف (٥٧) .

واليوم نرى ان فن الحفر في اوزبكستان يستخدم كل التقنيات من الحفر على الخشب والطباعة على الحجر ، والات الطباعة ، والرسم باقلام الرصاص، والاقلام الملونة الجافة ، بعد أن كان في الماضي يقتصر على استخدام اللينوليوم فقط ، فاستخدام الاساليب الفنية على اوسع نطاق ، واستخدام المواد التقنية في فن الحفر من خلال البحث عن الجديد الواضح لم يعد الهدف الوحيد في أعمال الفنانين التشكيليين ، لانهم وبشكل دائم يضطلعون بالمواضيع الجديدة ، ففن الحفر الحديث في اوزبكستان يعكس الوهج الكفاحي للمواطن، من خلال الاستجابة لصدى اهم الاحداث وسيرها في الداخل وفي العالم باسره ، وهذا ماتعكسه على سبيل المثال : اعمال (احداث – ٨١) الصديقوف (٥٨) و (الذهب الابيض في اوزبكستان) و (تحقيق عن فاريش) لقهاروف (٥٩) . و (عالم الانسان) لبشاروف .

كما ولفتت في الاونة الاخيرة أعمال فناني اخراج الكتب الانظار ، سيما وأنها كانت والفترة غير بعيدة متاثرة بالنزعة الهندسية وكتابة الخطوط في عملية تصميم الغلاف وشحة بل وانعدام الصور في الكتاب، بينما هي اليوم تنزع نحو اضفاء مسحة جمالية من خلال رسوم الفنانين التي تعكس مادة الكتاب ، هذا الطابع الذي اصبحت تتميز به الكتب من حيث الاخراج الفني من قبل (احماروف ،)و (ببروف)(٦٠)،

ولابد هنا من ان نذكر انه وحتى الان وفي جميع اشكال فن لم تزل تظهر بعض الاعمال التي تفتقر للثقافة الفنية العالمية ، اضافة للغرق في التقليد والتكرار .

فن الاعلان يأتي معلنا عن نفسه عاليا ، كفن نضالي ديمقراطي يستجيب بدقة لاكثر المشاكل حدة واشتعالا في عصرنا الراهن ، وليساعد في نضال الشعب السوفيتي من اجل تعزيز الاقتصاد الوطني والقدرات الدفاعية للدولة ، ومن اجل الحفاظ على السلام وتوطيده على الارض ، كما ونراه يعرض عن قناعة وحماس نجاحات المعسكر الاشتراكي .

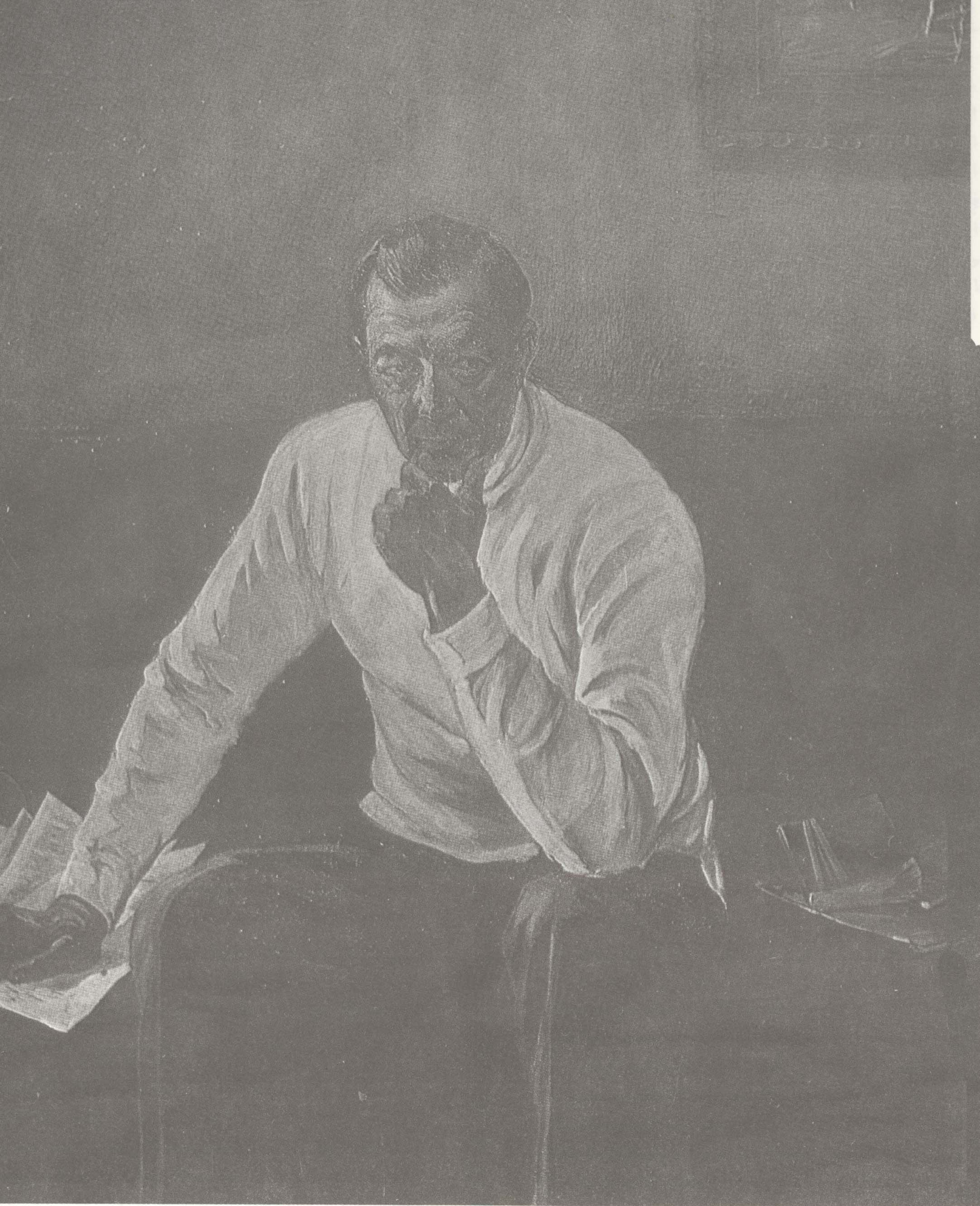
وقد حازت اعمال قهاروف(٦٢)،وتكاتشيف(٦٣)، وبالكانوف (٦٤) ، وغروميكو (٦٥) ، على النجاح في المعارض الاتحادية والدولية لمعالجتها القضايا الاجتماعية التي تنفذ الى حماس المواطن بكل دقة وحدة وايجاز في الشكل .

وينشا الجيل الجديد من فناني الاعلان في اوزبكستان على الفهم العميق ، والاحساس الصادق بالواجب الوطني من خلال الشعور بالمسؤولية ، حتى مستقبل السلام والانسانية لجميع الامم ، والمواضيع التي يتناولونها في انتاجهم متنوعة ولكنها تصب في اطار هام واحد ، في النضال من اجل السلام وضد الحرب النووية ، ولعل أبدع صورة مقنعة تعكس هذا المعنى وبلغة معبرة تظهر في اعمال ينيكييف(٦٦)،وزيابيف(٦٧)و تاختاروف (٦٨) .

ومن نظرة في انتاج فناني الديكور المسرحي والسينمائي نجد ايضا النزعة نحو التجديد الذي تعكسة اعمال كالونتاروف (٦٩) ، واكودين (٧٠) ، وبريم (٧١) ، ونزاروف (٧٢) وجيبو يدوف (٧٣) ، ورحيم بابيف (٧٤) ، من خلال خلق الجو الحقيقي المتلائم مع الحدث المسرحي ، ليحمل الديكور معاني العالم المسرحي، لن الاخراج الجمالي المبدع للديكور هو



حسانوفا - صورة الشاعرة زيب النساء



أحميدوف ـ صورة بـني رحيموف ١٩٨٣



سعيدوف - حمزة في حفلة موسيقية

مسؤولية وتلبية لاحتياجات فن الديكور المسرحي السوفييتي .

وقد حققت اعمال (اكودين) النجاح في المعارض الاتحادية والدولية وحصل (كالوانتاروف) على جائزة حمزة لقاء ديكور فلم (مفوض استثنائي) ، وحصل برايم على جائزة الدولة السوفييتية عن ديكور مسرحية (الغني والفقير) ، وفي السنوات الاخيرة لم تعد هذه النجاحات مقتصرة على العاصمة فقط بل شملت فناني الديكور في المحافظات ، منهم علييف (٧٥) ،في محافظة سمرقند ، وميخائيليتشينكو (٧٦) ، في فرغانة وغيرهم .

ولقد فسر فقر قسم النحت في معارض (عقب آخيل) حتى اواسط السبعينات ، بقلة عدد فناني النحت الأوزبك وانخفاض مستوى اعدادهم التقني ، وغياب الخبرة لديهم في استخدام المواد الصلبة والمعادن الثمينة ، هذه الصورة التي تبدلت في الوقت الحاضر نحو الافضل ، وظهرت على ساحة الفنون الجميلة الاوزبكية اسماء جديدة كتاجي حاجاييف (٧٧) ، و

عيسى نوف (٧٨) ، واخرين . سيما وان فناني النحت الاوزبك اليوم يعملون ليس في طشقند ، وحدها بل وفي مدن اورغينتش ، وقوقند ، ونوائي واندیجان .

وصور الاشخاص تشغل المكانة الهامة بين المنحوتات على الحوامل ، لانها تكشف في أفضل الاعمال وبالعمق الفني روح الانسان المعاصر ، فالمرونة في التعبير يعكسة الشكل عند روزيبابيف (٧٩) ، والجوهر الانساني العميق عند ديكتياروف(٨٠) ، والشاعرية المنسابة في العالم الروحي لاشخاص فتي مرادوف(٨١)، والمرونة النابضة بالاختصار الشديد عند قاسيموف(٨٢) ، والغنى الروحي عند الانسان العادي الكادح البسيط التي تعبر عنها بجدارة اعمال بايماتوف(٨٣) ، ومعذلك فالاعمال الممتازة قليلة ، ولا تعكس دائما الحياة المعاصرة بتعقدها واثاراتها ، لان بعض النحاتين يقومون بتكرار الاشياء القديمة بقوالب جديدة .

اما مصنوعات الفنون التطبيقية والزخرفية من انتاج الفنانين الشعبيين الاوزبك حازت على الشهرة ليس في الاتحاد السوفيتي وحسب بل وهي البلدان الاجنبية ، سيما وان هذه المصنوعات كانت قد اخذت طريقها الى معارض الحرف اليدوية الدولية منذ السبعينات من القرن الماضي ، عندما كانت تركستان حينها ضمن حدود روسيا ، حيث عرض الفنانون الاوزبك انتاجهم الفني في برلين وفيينا وغلاسكو وكوبنهاجن وميلانو وميونيخ وباريس واستوكهولم وشيكاغو ومدن اوروبية وامريكية اخرى ، ففي معرض باريس الدولي عام ١٩٣٧ ونيويورك عام ١٩٣٩ استحق فنانو اوزبكستان جائزتي « غران برى » ، وجائزة ذهبية ، وميداليتين فضيتين ، واربع شهادات تقدير .

في عدد من الدول الاجنبية تقام الان معارض سنوية للفنون الجميلة الاوزبكية ، يشارك فيها دائما الفن التطبيقي والزخرفي ، فاساتذة فن النقش على الخشب المشهورين آتا بالغانوف (٨٤) ، وحيدروف (٨٥) ، واساتذة الحفر على الجبصين « غانتشو » مرادوف(٨٦) وارسلان قولوف (٨٧) ، وفناني الزخرفة على الخشب رؤوف (٨٨) ، وجليلوف (٨٩) ، وفناني الخزف جورة قولوف (٩٠) ، ورحيموف (٩١) ، وساتيموف (٩٢) ونذر الله ييف (٩٣) ، اصبحوا مفخرة للشعب الاوزبكي لان اعمالهم قد دخلت في قوام كنوز الفن الاوزبكي .

والفنون التطبيقية والزخرفة الاوزبكية صورة ونظاما وجوهرا وفكرة فنية هي امتداد للبداية المضيئة التي عبرت وبوضوح وبهجة عن ظروف ولغة الزخرفة المسطحة . فالفن الشعبي متأثر وخاضع بعمق على المستويات الثقافية من خلال الخلفية الزخرفية التي تستخدم الانسجام بين الضوء والحركة في الرسم



سعيدوف - رئيس ورشة

واللون والايجاز واللياقة ، وهذه الخصائص كلها هي معيار في اعمال الفنانين الشعبيين لانها امتداد للتقاليد الراسخة عند الشعب الاوزبكي ، وهي في الغالب تأخذ اشكال زخارف نباتية او هندسية وفيما ندر تأخذ أشكالا لصور حيوانات وطيور وقرنيات اوعلامات لطيور داجنة أو متوحشة .

والمعارض الفنية تعرف زائريها على ابداعات كل الفنانين الشعبيين في (اوزبكستان) لان لكل واحد منهم خصائصه الفنية المتميزة .

كما ويحتل مكانة هامة بين اعمال الفنانين الشعبيين فن التطريز الجميل المدهش بألوانه وزخرفة، فالزخرفة الرائعة للبسط ، والتطريز على الحرير « سوزاني » ، والاطار المطرز لجدران الغرف « زارديفور » ، وستائر الكتابي « شاي شاب » ، المخصصة لتزيين المنازل من الداخل بالاسلوب التقليدي القومي ، تقوم بانتاجها ورشات نذكر منها ورشة سيد عليف (٩٤) ، في طشقند ، وورشة رحمة الله ييفا ، في محافظة سمرقند (مردانوفا) في محافظة سرخانداريا وغيرها . وفي الحقيقة هناك اعمال صغيرة تقدمها الفنون



عمر بيكوف - أنا إنسان ١٩٨٣

التطبيقية والزخرفية الاوزبكية الى جانب اعمال التطريز الكبيرة تستخدم على نطاق واسع في الحياة الشعبية منها القبعة الشعبية « دوبة » المطرزة على الطراز الفرغاني ، وهي صاحبة الشهرة الواسعة في كافة انحاء الجمهورية . وتتمتع بألوان محلية مثل الشهرزابزية والقشقادارية، والمرغيلانية ، والارغوتسكية نسبة الى مكانها الجغرافي . وكذلك مناديل الخصر « بيلباق » التي يستخدمها الاوزبك لتزيين الملابس بالتزنر بها وفي صر وربط بعض الاشياء مثل الخبز الشعبي المنقوش مثلا .

الخزف كواحد من فروع الفنون التطبيقية والزخرفية الشعبية ، معروف على نطاق واسع ، وهو متعدد الاشكال والاستعمالات . فهو في بعض الحالات صحون انيقة مزينة بالرسوم واحيانا له اشكال تفتقر للالوان ، وهذا يعود للمدارس الفنية للمناطق المختلفة والتي تمتلك اسلوبها الجمالي الخاص بها ، منها كيجدوفان(٩٥) التي تميز انتاج نذر الله ييف ، وعمزوف(٩٦) ، وارغوت (٩٧) ، التي تميز انتاج ابلاقوموف (٩٨) ، وغروم ساراي (٩٩) ، ذات اللون اللازوردي الذي تتميز به خزفيات ساتيموف ، وريشتان (١٠٠) ، التي تميز اعمال كاميلوف ، وطشقند (١٠١) ، التي تميز خزفيات قيوموف (١٠٢) والاخوين رحيموف (١٠٣) ، ولعل افضل المصنوعات الخزفية نوعية هي ما تعرضه المدرسة السمرقندية لفن الخزف والتي يشرف عليها اكبر الفنانين (عمر قل جورة قولوف) ، وتشمل عظيموف ، وباتوروف (١٠٤) ونصيروف (١٠٥) ، واخرون .

ولا بد في الخزف السمرقندي من التحدث عن اللعب القومية التي تتميز بجمال الاسلوب وغرابة الشكل ، لانها تحمل العادات والتقاليد الشعبية القديمة بعمق وتحظى دائما باعجاب الناظرين .

كما ويثير اهتمام المشاهد ايضا فن صناعة السجاد طويل الوبر « جولخيرسي » الذي تنتشر صناعته أساسا في بعض المناطق النائية من محافظة (سرداريا) .

وتتميز الاقمشة وانعة الزخارف الاوزبكية الخاصة والمشهورة باسم « خان اطلس » بالازدهار لانها لم تزل حتى الان في المكان المفضل لتفصيل الملابس النسائية ، ان كانت على الطراز القومي أو الحديث .

وفي السنوات الاخيرة شهدت الفنون التطبيقية والزخرفية في الجمهورية تطورا ملحوظا من حيث الاهمية والمضمون الجمالي والفني وذلك بعد الخطوات العملية التي اتخذت اثر قرار المركزية للحزب الشيوعي الاوزبكي عام (١٩٧٧) الذي حدد الخطوات القادمة من أجل تطوير الفنون التطبيقية والزخرفية ، وكان من أهم الاحداث قيام اتحاد « اسطى » عام ١٩٧٨ ، ذو الشخصية الاعتبارية والملحوظة في تنشيط وتطوير الفنون التطبيقية الشعبية ، حيث اتخذت خطوات



أحماروف - صورة الشاعرة زلفية

عملية لبعث بعض الحرف التي اختفت او كادت ان تنسى ، وافضل مثال على ذلك عودة الاقمشة المطرزة الى الظهور في المعارض ، وكذلك الجلود المشكلة بالضغط الى جانب اوائل المنمنمات المطلية بالبرنيش .

لفترة طويلة لم يمارس فنانوا الحفر والزخرفة على الخشب والنقش على الجبصين « غانتشو » عملية تزيين المباني كما كانوا في السابق ، وانحصرت اعمالهم في صنع الاشياء الاستهلاكية ، من مناضد واسفاط ، وعلب صغيرة اضافة لديكورات المعارض ، بينما نجد في الاونة الاخيرة ابداعات الفنانين الشعبيين في الحفر والزخرفة على الخشب والنقش بالفانتشو ، قد عادت لتحل مكانها في تزيين المباني العامة . واصبح مما يبعث السعادة ان الفنانين الشعبيين الاوزبك يدعون لتنفيذ اعمال الزخرفة الفنية للمباني العامة الفريدة في (موسكو) و (ريغا) و (دانتسك) و (سوتشي) والعديد من المدن السوفييتية الاخرى .

وتتميز الفنون التطبيقية والزخرفية الحديثة في اوزبكستان بخاصية الحفاظ على جملة من التقاليد الموروثة ، والعمل كذلك وباستمرار على تطويرها باشكال حديثة من خلال الصياغة الفنية في الخزف والبورسلان . كما وبدأ في الجمهورية انتاج القماش المشجر والمصنوعات الفنية الزجاجية والكريستال ،



رحيم أحميدوف ـ طبيعة صامتة

واعتقد ان هذا التنوع في الفنون التطبيقية والزخرفية شاهد على ازدهار هذا النوع من الابداع الفني في اوزبكستان والذي يعتمد اصلا على خبرة الفنانين الشعبيين والفنانين المحترفين . كما وينطلق الفن التقليدي والحديث من الواقع ليدخل في الحياةاليومية للشعب .

فن النصب التذكارية لم يشارك في المعارض ، ولكنني اريد هنا وبشكل عام ان اعرض خصائص هذه الناحية الهامة في الفنون الجميلة الحديثة في الجمهورية فتاريخ هذا الفن بدأ في اوزبكستان مع فجر السلطة السوفييتية ، وجاء ليجسد في الحياة فكرة البرنامج اللينيني للنصب التذكارية ، اذ خلال عامي ١٩١٨ ـ ١٩١٩ ، أقيم في جمهورية تركستان اول نصب للمنجل والمطرقة في مدينة (طشقند) ، ونصب ثورة اكتوبر (تشرين اول) ، او كما تسميه العامة « نصب الحرية » في (سمر قيد) .

وفي النصب التذكارية كواحد من وجوه الاعلام ارتبط في العشرينات والثلاثينات باسماء النحاتين السوفييت الروس كوزلوف (١٠٦) ، وكريستوفسكي (١٠٧) ، ومانيزير (١٠٨) ، وخارلاموف (١٠٩) ، وكوروليف (١١٠) ، الذين ابدعوا تماثيل (لينين) الفريدة في مدن خيوة وقوقند وطشقند ، اما الشخصية الابداعية والطريق الانتاجية الطويلة لتشنفيزاحماروف اشهر اساتذة فن النصب التذكارية ، فقد بدأت في الاربعينات ، ومنحوتاته اليوم تزين مسرح (علي شير نوائي) الحكومي الاوزبكي للاوبرا او الباليه ، ومعهد البيروني للاستشراق ، ومحطة نوائي للمترو في طشقند والمباني العامة في (سمرقند) و (كراستو) يارسك و (سوتشي) .

وفي الخمسينات بدأت العمل في الجمهورية مجموعة من نحاتي النصب التذكارية والتماثيل ، درس معظمهم في المعاهد الفنية العالية بموسكو ولينينغراد وكييف ولفوف ، نذكر منهم (تشينفيز احماروف) كما وبدأ في وقت لاحق معهد (استروفسكي) للفنون والمسرح بطشقند في اعداد فناني النحت .

كما وكان من ثمرة التعاون الواسع بين مهندسي البناء والفنانين اثناء بناء واعمال اعادة بناء المدن والقرى في (اوزبكستان) ان تم تذليل مصاعب التركيب الفني بنجاح . ومن الامثلة على ذلك : تمثال لينين لليونيف (١١١) . واخونوفا (١١٢) . وتمثال



فاديف - أول قطن للسوفييت

حمزة حكيم زادة نيازي لايفانوف (١١٣) وخالديف (١١٤) ، وتمثال الخوارزمي لنيميروفسكي (١١٥) ، وريغا ، ورحمة الله ييف (١١٦) ، وفيروزاشرفي (١١٧) وكونتورير (١١٨) واخرين . وتماثيل الزينة في محطات مترو طشقند ، محطة ساحة لينين لليبينة (١١٩) ، وشابيرو (١٢٠) ، ومحطة بوشكين لليبينة وليباس (١٢١) ومحطة ٥٠ سنة على قيام الاتحاد السوفييتي لعلييف (١٢٢) ، وفاسيلي ديغتاروف ، وباندزيلادزي (١٢٣) ، الى جانب اعمال مشتركة اخرى لفناني النحت ومهندسي البناء .

والان يساهم بنشاط في حل مشاكل التركيب الفني فنانون من موسكو ولينينغراد وكييف وريغا ، ومن جملة الاعمال المنفذة نذكر على سبيل المثال نصب (رأس بوشكين) لتذكاري لايبوشين (١٢٤) ، وصابر عادلوف (١٢٠) ، ونصب كارل ماركس لريابيتشيف (١٢٦) ، وادواموف (١٢٧) ، وأخيرا ظهر على اعشاب حدائق وساحات طشقند منحوتات وعناصر تزيينية اخرى من انتاج علييف ، وديغتياروف وفناني الجمهورية الاخرين .

وفي ختام هذه الدراسة عن الاوضاع الفنية في اوزبكستان اود ان اذكر بشكل خاص اننا اليوم وبكل جراة نقول ان الفنون الجميلة في اوزبكستان تعكس وبوضح الاصالة القومية في الاتجاه الفني . وان ابداعات الفنانين الاوزبك تتطور على النطاق الذي يظهر فيه الفن الحديث بشكل كامل . تلك الطريق التي تعكس الواقعية وتمثل شاعريتنا وتتحدث عن المثل العليا والمآثر الشعبية والغنى الروحي للانسان المعاصر .

هوامش

(١) عالم جان قاسم جانوف : (١٨٧٨ - ١٩٥٢) فنان الشعب الاوزبكي ، استاذ النقش على الخشب ، ولد في طشقند ، مارس التعليم .

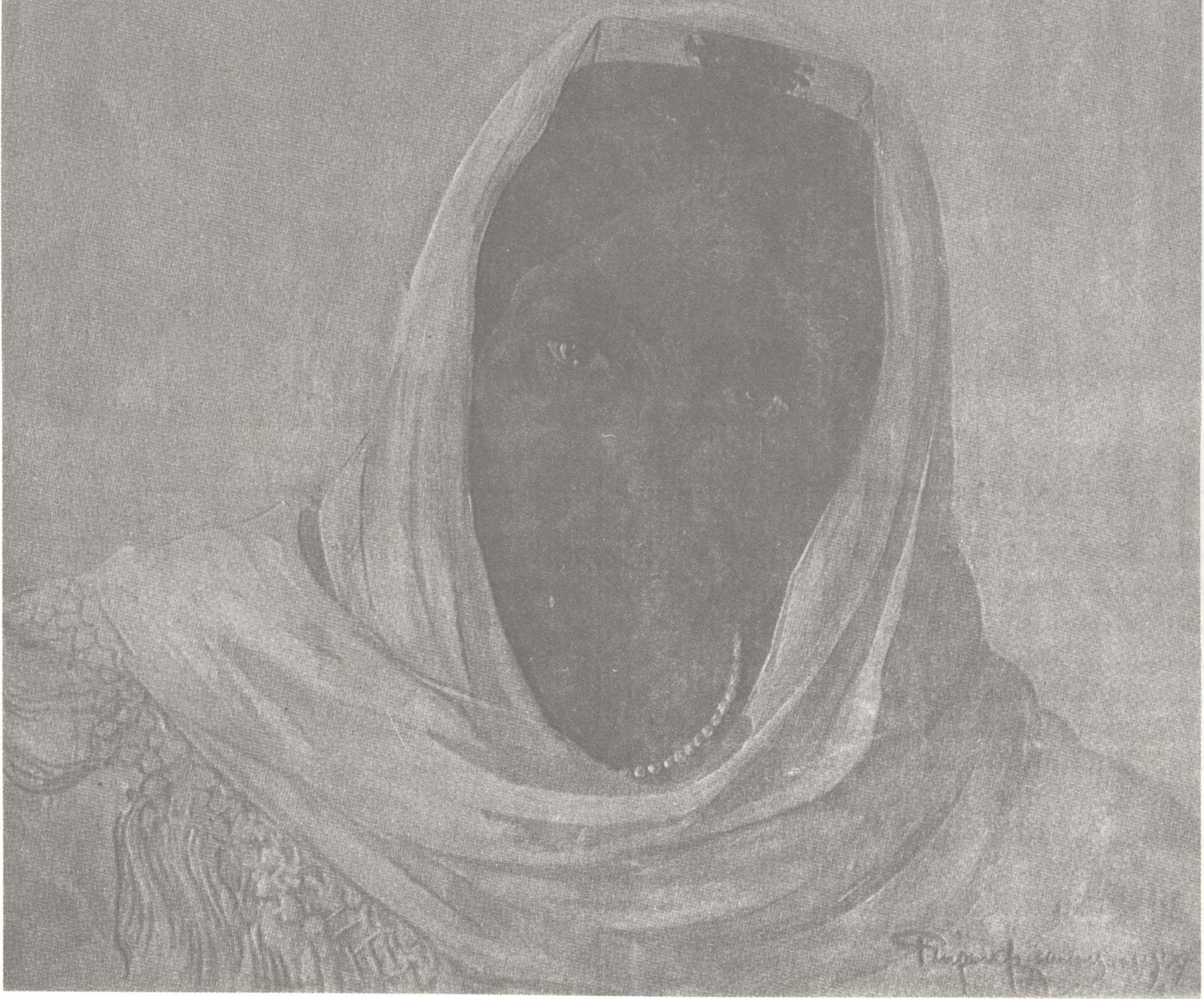
(٢) يعقوب جان رؤوفوف : فنان الشعب الاوزبكي ، اخذ فن النقش وراثة ، ولد في اوار تيوبي (طاجكستان) عام ١٨٨٨ ، مارس مهنة التعليم .

(٣) سليمان حاجاييف : (١٨٦٦ - ١٩٤١) فنان نقش على الخشب ، مارس التعليم .

(٤) صدر الدين بوتشاييف : (١٨٧٣ - ١٩٤٨) صائغ بالوراثة من بخارى .

(٥) تراب مير علييف : (١٨٧٤ - ١٩٥١) فنان خزف ولد في طشقند ، مارس التعليم .

(٦) قابيل جان موسى جانوف : (١٨٩٨ - ١٩٥٥) فنان زخرفة



تشاريف - سايروبسكايا الجميلة

وتطريز ، ولد في مدينة اوش (قرغيزيا) عمل في مدينة كتاب .

(٧) نصر الدين ضيا كاريف : (١٨٨٠ ـ ١٩٣٩) فنان حفر على الخشب ، ولد في طشقند ، مارس التعليم .

(٨) اليكساندر نيكولاييفيتش فولكوف : (١٨٨٦ ـ ١٩٥٧) فنان الشعب الاوزبكي ، رسام ولد في فرغانة ، درس الفن في بيتربورغ ، وكييف ، مارس التعليم في طشقند .

(٩) بافل بيتروفيتش بينكوف : (١٨٧٩ ـ ١٩٤٩) شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في قازان ، عاش في اوزبكستان من عام ١٩٢٩ ، درس في بيتربورغ ، وباريس مارس التعليم .

(١٠) ليف ليوناردوفيتش بوري : (١٨٨٧ ـ ١٩٤٣) شخصية فنية

اوزبكية ، رسام ، ولد في سمرقند ، درس في استديو ميشكوفا ، زار مراسم الفنانين في بيتربورغ ، مارس التعليم .

(١١) الكسي فاديميروفيتش اسوبوف : (١٨٨٩ - ١٩٥٧) رسام ، عاش في اوزبكستان من ١٩١٨ حتى ١٩٢٠ ، وعمل مدرسا في المدرسة الفنية لتركستان . وفي ترميم اثار مدينة سمرقند .

(١٢) ايفان سيميونوفيتش كازاكوف : (١٨٧٣ - ١٩٣٥) رسام وغرافك ، ولد في روسيا درس في موسكا ، وبيتربورغ ، علم الرسم في طشقند .

(١٣) مكسيم يفستافيتش نوفيكوف : رسام ، ولد في روسيا عام ١٩٢٠ ، يعيش في اوزبكستان ، درس في بيتربورغ .

(١٤) اليكساندر فاسيليفيتش نيكولاييف : (لقب باسطي مؤمن بعد اعتناقه الاسلام في اوزبكستان) (١٨٩٧ - ١٩٥٧) شخصية فنية اوزبكية ، رسام وغرافك ، ولد بمدينة فارونج (روسيا). عاش في اوزبكستان من عام ١٩٢٠ .

(١٥) نيكولاي غيورغيفيتش قرەخان : (١٩٠٠ - ١٩٧٠) فنان الشعب الاوزبكي ، رسام درس في تركستان ، مارس التعليم .

(١٦) اوانيس قره بتوفيتش تاتيفوسيان : فنان الشعب الاوزبكي ، ولد في ارمينيا عام ١٨٨٩ ، عاش في اوزبكستان من عام ١٩١٥ وحتى ١٩٦٣ ، درس في موسكو ، مارس التعليم .

(١٧) اسكندر اكراموفيتش اكراموف : (١٩٠٤ - ١٩٧٢) فنان الشعب الاوزبكي ، غرافك ولد في طشقند ، درس في طشقند ولييننغراد .

(١٨) اورال تنسيقبايفيتش تنسيقبايف : (١٩٠٤ - ١٩٧٠) فنان الشعب السوفييتي عضو اكاديمية الفنون السوفييتية ، رسام، ولد في طشقند ، درس في طشقند وبينزا .

(١٩) اكرم صديقي : (١٩١٠ - ١٩٥٧) رسام ، ولد في سمرقند ، درس في طشقند .

(٢٠) ميخائيل ايفانوفيتش كورزين : (١٨٨٨ - ١٩٥٧) رسام وغرافك ، ولد في سيبيريا من عام ١٩٢٢ ، عاش في اوزبكستان ، درس في موسكو وبيتربورغ ، مارس التعليم .

(٢١) توركسيب : الخط الحديدي سيبيريا تركستان .

(٢٢) فيكتور ايفانوفيتش اوفيمتسيف : (١٨٩٩ - ١٩٦٤) فنان الشعب الاوزبكي ، رسام ومصمم ديكور مسرحي ، ولد في شمالي الاورال ودرس في اومسك .

(٢٣) لطف الله عبد الله يفيتش عبد الله يف : فنان الشعب الاوزبكي ، رسام وغرافك ولد في محنت اباد عام ١٩١٢ ، درس في سمرقند ، مارس التعليم .

(٢٤) نيكولاي غيرغيفيتش قره خان : (١٩٠٠ - ١٩٧٠) فنان الشعب الاوزبكي ، رسام ولد في جبال قره باخ ، درس في تركستان .

(٢٥) زينائيدا ميخائيلوفنا كوفاليفسكايا : فنانة الشعب الاوزبكي ، رسامة ، ولدت في مدينة فولسك (روسيا) عام ١٩٠٢ ، درست في قازان ، مارست التعليم .

(٢٦) شمسردي حسانوفا : (١٩١٧ - ١٩٥٦) رسامة ، ولدت في طشقند ودرست فيها .

(٢٧) ناديجدا فاسيليفنا كاشينا : فنانة الشعب الاوزبكي ، رسامة ، ولدت في بيرم (روسيا) عام ١٨٩٦ ، من عام ١٩٣٠ عاشت في اوزبكستان . درست في موسكو .

(٢٨) يوسف افرائيموفيتش يليزاروف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد عام ١٩٢٠ ، في سمرقند ، درس في سمرقند وموسكو .

(٢٩) عبد الحق اقسقالوفيتش عبد الله يف : فنان الشعب الاوزبكي ، رسام ، ولد في قازاخستان عام ١٩١٨ ، درس في سمرقند وموسكو ، درس مادة الرسم في اوزبكستان .

(٣٠) تشنغيز عبد الرحمنو فيتش احماروف : فنان الشعب الاوزبكي ، ناقد فني ، بروفيسور ، حائز على جائزة الدولة السوفييتية وجائزة حمزة في اوزبكستان ، فنان نصب تذكارية، ولد في روسيا عام ١٩١٢ ، درس في بيرم وموسكو ، عاش في اوزبكستان من عام ١٩٥٠ ، مارس التعليم .

(٣١) سميح فايز الله ييفيتش عبد الله يف : شخصية فنية اوزبكية ، بطل الاتحاد السوفييتي ، رسام ، ولد في طشقند عام ١٩١٧ ، ودرس فيها .

(٣٢) رحيم احميدوف : فنان الشعب الاوزبكي ، حائز على جائزة حمزة في الجمهورية ، رسم ، ولد في طشقند عام ١٩٢٤ ، ودرس فيها ، مارس التعليم .

(٣٣) بختيار محمد رسولوفيتش باباييف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في اريسي (قازاخستان) عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند .

(٣٤) زاكير انعاموف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في طشقند عام ١٩١٩ ، درس في اوزبكستان .

(٣٥) منان عبد الصمدوفيتش سعيدوف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في طشقند عام ١٩٢٣ ، مارس التعليم .

(٣٦) سعد الله عبد الله يف : ولد في طشقند عام ١٩٤٥ ، درس في اوزبكستان ولينغراد ، رسام .

(٣٧) شهرت عبد الرشيدوف : رسام ، ولد في قارشي عام ١٩٤٨ . درس في اوزبكستان .

(٣٨) بهادر جلالوف : ولد في طشقند عام ١٩٤٩ ، درس في اوزبكستان ولييننغراد ، فنان نحت ، حائز على جائزة الكومسومول .

(٣٩) علي شير ميرزاييف : ولد في طشقند عام ١٩٤٨ ، درس في اوزبكستان وموسكو رسام .

(٤٠) يغيت علي تورسون نازاروف : رسام ، ولد في محافظة فرغانة ، درس في طشقند .

(٤١) جاولوف يوسوبوفيتش عمر بيكوف : رسام وغرافك ، ولد في طشقند عام ١٩٤٦ ، درس في اوزبكستان وموسكو ، رئيس نقابة الفنون الجميلة الاوزبكية .

(٤٢) غول ايم عبد الرحمن وفا : رسامة ، ولدت في نوقوس عام ١٩٥٦ ، تعمل في قره قلباقيا .

(٤٣) اولوغ بيك بالطابابيف : ولد في انديجان عام ١٩٥٣ ، درس في درس في طشقند رسام ونحات .

(٤٤) غريغوري ايساكوفيتش زيلبرمان : ولد في أوريسا عام١٩٣٨،

في اوزبكستان رسام .

(٤٥) فيتالي ليونيدوفيتش جدانوف : ولد في غولستان عام ١٩٤١ ، درس في طشقند ولينينغراد رسام .

(٤٦) تيشاباي عيسى يفيتش بيرماتوف : رسام ، ولد في ريف طشقند عام ١٩٣٦ ، درس في طشقند ، يمارس مهنة التعليم .

(٤٧) فالنتين اليكساندروفيتش فاديف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في كيتمين تيوبي عام ١٩١٢ ، درس في طشقند .

(٤٨) عبد المؤمن يونوسوف : ولد في طشقند عام ١٩٤٦ ، درس في اوزبكستان ، رسام .

(٤٩) رشيد محمد يوفيتش تيموروف : شخصية فنية اوزبكية ، رسام ، ولد في بخارى عام ١٩١٢ ، درس في سمرقند .

(٥٠) غيورغي ايفانوفيتش تشيفانوف : غرافك ، ولد في قازاخستان عام ١٩٢٥ ، درس في أوزبكستان .

(٥١) هيرات بايماتوف : رسام ، ولد في طشقند عام ١٩٤٦ ، درس في خاركوف وطشقند يدرس مادة الفنون .

(٥٢) بوريس فاسيليفيتش كوتلوف : غرافك ، ولد في نيكولاييف عام ١٩٢٣ ، درس في اوزبكستان .

(٥٣) ايركين اخونوف : ولد في طشقند عام ١٩٢٧ ، درس في كييف غرافك ، مدير المعهد المتوسط للفنون في طشقند .

(٥٤) رئيس عبد الكليموف : ولد في روسيا ، درس في دوشانبة وطشقند ، غرافك .

(٥٥) تيلمان يمينوفيتش محمدوف : غرافك ، ولد في طشقند عام ١٩٣٥ ، درس في اوزبكستان .

(٥٦) ابو باقي غولاموف : ولد في طشقند عام ١٩٤٩ ، درس في طشقند ، مصمم مباني .

(٥٧) كوتلوغ بشاروف : شخصية فنية اوزبكية ، غرافك ، ولد في الما اتا عام ١٩٢٥ ، يعمل في اوزبكستان منذ عام ١٩٥١ ، ودرس فيها .

(٥٨) مراد فيضي يفيتش صديقوف : ولد في بخارى درس في طشقند ودوشانبة . حائز على جائزة الكومسومول الاوزبكي .

(٥٩) ميدات ايتاخونوفيتش قهاروف : غرافك ، ولد في الما اتا عام ١٩٤١ ، درس في الما اتا وموسكو .

(٦٠) اناتولي اندريفيتش ببروف : غرافك ، ولد عام ١٩٤٨ ، درس في طشقند .

(٦١) ايفان دميتريفيتش كيرياكيدي : غرافك ، ولد في جورجيا عام ١٩٤٠ ، أنهى دراسته في اوكرايينا ، يمارس التعليم في اوزبكستان .

(٦٢) فاروق قهاروف : ولد عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند ، فنان اعلان .

(٦٣) غيورغي اندريفيتش تكاتشيف : غرافك ، ولد في قرغيزيا عام ١٩٢٠ ، درس في اوزبكستان .

(٦٤) ننور بلكانوف : ولد في اورالسك عام ١٩٢٢ ، درس في سمرقند ، فنان اعلان .

(٦٥) ميخائيل فسيفولودوفيتش غروميكو ، ولد عام ١٩٣٥ ، درس في اوزبكستان .

(٦٦) مهيرات ينيكييف : فنان اعلان ، ولد في بخارى عام ١٩٤٨ .

(٦٧) عبد الغفار زيابيف : فنان اعلان ، ولد في بخارى عام ١٩٥١ ، ويعمل فيها .

(٦٨) تاتيانا اناتوليفنا تختاروفا : فنانة اعلان ، ولدت في بخارى عام ١٩٥٣ ، وتعمل هناك .

(٦٩) عمانوئيل ماركيلوفيتش كالونتاروف : شخصية ثقافية اوزبكية، حائز على جائزة حمزة الحكومية في الثقافة والفنون والاداب ، رسام ومصمم ديكور سينمائي ولد في سمرقند عام ١٩٣٢ ، درس في اوزبكستان وموسكو ، مارس التعليم .

(٧٠) بينيامين غيورغيفيتش اكودين : مصمم ديكور مسرحي ، ولد في ميرز اتشيولي عام ١٩٣٦ ، أنهى تعليمه في طشقند ويمارس التعليم فيها .

(٧١) غيويغر روبيرتوفيتش بريم : مصمم ديكور مسرحي ، ولد في تركمانيا عام ١٩٣٥ ، درس في عشق اباد طشقند ، يمارس التعليم .

(٧٢) بختيار نازاروف : فنان ديكور سينمائي ورسام ، حائز على جائزة الكومسومول الاوزبكي .

(٧٣) اناتولي غيورغيفيتش جيبويدوف : مصمم ديكور مسرحي ، ولد عام ١٩٣٩ ، درس في اوزبكستان ويمارس التعليم فيها .

(٧٤) ناريمان علي كوفيتش رحيم بابيف : شخصية ثقافية اوزبكية، مصمم ديكور سينمائي ، ولد في سمرقند عام ١٩٢٧ ، درس في سمرقند وموسكو .

(٧٥) اوزادة علييفا : مصممة ديكور مسرحي ، تعمل في مسرح سمرقند للاوبرا والبالية ، درست في طشقند .

(٧٦) فلاديمير ميخائيليتشينكو : مصمم ديكور مسرحي وغرافك ، يعمل في فرغانة .

(٧٧) تولاغان تاجي حاجاييف : ولد في طشقند عام ١٩٥٢ ، نحات درس في طشقند .

(٧٨) تركومان عيسى نوف : نحات ، ولد في سمرقند عام ١٩٥٣ ، ويعمل فيها .

(٧٩) دامير ساليد جانوفيتش روزيبابيف : نحات ، ولد في فرغانة عام ١٩٣٩ ، درس في اوزبكستان .

(٨٠) فاسيلي ايفانوفيتش ديغتياروف : نحات ، ولد في قازاخستان عام ١٩٣٨ ، درس في طشقند .

(٨١) جولد اس بيك مرادوف : ولد في نوقوس عام ١٩٣٤ ، فنان الشعب القرهقلباقي ، حائز على جائزة الدولة القرقلباقية ، درس في اوزبكستان .

(٨٢) طالب جان قاسيموف : نحات ، درس ويعمل في طشقند .

(٨٣) عبد المؤمن بايماتوف : نحات ، ولد في طشقند عام ١٩٣٤ .

(٨٤) اتا باى بالغانوف : (١٨٧٣ — ١٩٧٢) فنان حفر على الخشب، من خيوا .

(٨٥) قادر جان حيدروف : (١٨٩٩ — ١٩٨٣) فنان حفر على الخشب ، من قوقند .

(٨٦) شيرين مرادوف : (١٨٨٩ — ١٩٥٧) ، فنان حفر على الخشب بالوراثة من بخارى حائز على جائزة الدولة

السوفييتية .

(٨٧) تاش بولاد ارسلان قولوف : (١٨٨٢ – ١٩٦٢) ، فنان نحت على الجمصين (غانتشو) وحفر على الخشب بالوراثة ، ولد في طشقند ، فنان الشعب الاوزبكي ، حائز على جائزة الدولة السوفييتية ، مارس التدريس .

(٨٨) يعقوب جان رؤوفوف : فنان الشعب الاوزبكي ، ولد في طاجيكستان عام ١٨٨٨ ، فنان نقش على الخشب بالوراثة ، مارس التعليم .

(٨٩) حكيم جليلوف : فنان الشعب الاوزبكي ، فنان شعبي بالنقش على الخشب .

(٩٠) عمر قل جورة قولوف : (١٨٩٤ – ١٩٧٣) فنان الشعب الاوزبكي ، فنان خزف بالوراثة ولد في سمرقند ومارس التعليم فيها .

(٩١) محي الدين كريم وفيتش رحيم وف : فنان الشعب الاوزبكي، ناقد فني ، ولد في طشقند عام ١٩٠٣ ، درس في طشقند وموسكو ولينينغراد ، مارس التعليم .

(٩٢) حكيم ساتيموف : فنان سيراميك ، من تشروم ساراى في نمنغان .

(٩٣) عبد الله نذر الله يف : فنان خزف بالوراثة ، ولد في كيجدوفان عام ١٩٢٧ .

(٩٤) فضيلة سيد عليفا : فنانة الشعب الاوزبكي ، فنانة تطريز ، لها عدة لوحات .

(٩٥) كيجدوفان : مدينة في محافظة بخارى مركز للفنانين الشعبيين أحفاد فناني السيراميك .

(٩٦) عثمان عمروف : فنان خزف بالوراثة ، ولد في كيجدوفان عام ١٩٠١ ، مارس التعليم .

(٩٧) اورغوت : مدينة صغيرة في محافظة سمرقند ، مركز للفنانين الشعبيين في فنون السجاد والتطريز والسيراميك .

(٩٨) محكم ابلاقوموف : فنان خزف بالوراثة ، ولد في اورغوت عام ١٩٢٠ .

(٩٩) غروم ساراى : قرية في محافظة نمنغان ، تشتهر بالسيراميك الازرق .

(١٠٠) ريشتان : مركز لصناعة السيراميك في محافظة فرغانة ، وللفنانين الشعبيين .

(١٠١) طشقند : عاصمة جمهورية اوزبكستان السوفييتيةالاشتراكية والمركز العلمي والصناعي والثقافي لآسيا الوسطى . اما مدرسة طشقند في فن الخزف فتتميز بالسيراميك المنقوش والمزخرف .

(١٠٢) عبد القادر قيوموف : فنان في صنع السجاد ، ولد في المدينة عام ١٨٩٤ ، درس في كونستانتينوبول وعلم في اوزبكستان .

(١٠٣) محي الدبا كريم وفيتش رحيم وف : فنان الشعب الاوزبكي، ولد عام ١٩٠٣ ، فنان خزف ، مرشح في النقد الفني ، درس في طشقند وموسكو ولينينغراد ، مارس التعليم .

(١٠٤) حيدر باتوروف : فنان شعبي في السيراميك ، ولد في سمرقند عام ١٩٤٩ .

(١٠٥) مختار نصيروف : فنان شعبي في السيراميك من سمرقند .

(١٠٦) ف. كوزلوف : نحات ، نفذ أول تماثيل لينين في آسيا الوسطى .

(١٠٧) ايفان كريستوفسكي : ولد في طشقند ، درس في موسكو ، بروفيسور ، فنان نحت .

(١٠٨) هنريج مانيزير : نحات ، عضو أكاديمية الفنون السوفييتية، فنان الشعب السوفييتي .

(١٠٩) م. خارلاموف : نحات ، نفذ أول تماثيل لينين في آسيا الوسطى .

(١١٠) بوريس دانيلوفيتش كوروليف : (١٨٨٤ – ١٩٦٣) نحات من موسكو .

(١١١) فلاديمير اليكساندروفيتش لونيف : نحات ، ولد في فرونزة (قرغيزيا) عام ١٩٣٦ ، درس في طشقند .

(١١٢) ايرينا اخونوفا : ولدت في توفارخوفا عام ١٩٤٦ ، درست في كييف ، مصممة مباني .

(١١٣) بافل اليكسيفيتش ايفانوف : نحات ، ولد في طشقند عام ١٩٣٨ ، وأنهى تعليمه فيها .

(١١٤) يورى انديفيتش خالديف : حائز على جائزة حمزة في الفنون ، مصمم مباني ، ولد في روسيا عام ١٩٣٠ ، درس في طشقند .

(١١٥) روفيم ازرائيلوفيتش نيميروفسكي : نحات ولد عام ١٩٣٧.

(١١٦) أنور رحمة الله يف : ولد في طشقند عام ١٩٣٥ ، درس في طشقند ، نحات .

(١١٧) فيروز مختاروفيتش اشرفي : مصمم مباني ، ولد في طشقند عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند وموسكو .

(١١٨) رامان كونتربير : ولد في طشقند عام ١٩٤٤ ، درس في طشقند ، مصمم مباني .

(١١٩) ايرينة ليبينة : ولدت في ليتوفيا عام ١٩٣٩ ، ودرست فيها ، نحاته .

(١٢٠) يعقوب يوسيفوفيتش شابيرو : نحات ، ولد في روسيا عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند .

(١٢١) يوزيس ليباس : ولد في ليتوفيا ودرس فيها ، نحات .

(١٢٢) اناس دادش عقلي عليف : نحات ، ولد في أزربيجان عام ١٩٣٧ ، درس في طشقند .

(١٢٣) نادار امبروسوفيتش باندزيلادزي : نحات ، ولد في جيورجيا عام ١٩٣٧ ، وتعلم فيها يعيش في اوزبكستان منذ عام ١٩٦٣.

(١٢٤) ميخائيل قسطنطينوفيتش انيكوشين : نحات ، عضو أكاديمية الفنون السوفييتية فنان الشعب السوفييتي ، بروفيسور ، حائز على جائزة الدولة السوفييتية .

(١٢٥) صابر رحيم وفيتش عادلوف : مصمم مباني ، ولد في طشقند عام ١٩٣٢ ، درس في طشقند .

(١٢٦) ديميتري بوريسوفيتش ريابيتشيف : ولد عام ١٩٢٦ ، نحات من موسكو ، يحمل جائزة حمزة في الفنون .

(١٢٧) ليونيد طهرانوفيتش اداموف : يحمل جائزة حمزة في الفنون ، مصمم مباني ، ولد في قوقند عام ١٩٢٩ .

ولـيم تـورنـر

ترجمة : سلافة ابراهيم

تورنر

ولد (جوزيف مالورد ويليام تورنر) في الثالث والعشرين من شهر نيسان عام (١٧٧٥) في شارع (فيدن لان) على اطراف (كوفينت جاردن) حيث كان لوالده محلا صغيرا للحلاقة ، ولقد ظهرت عبقرية الطفل الفذة في سن مبكرة ، وكانت معظم رسوماته عبارة عن تقليد للرسوم الايضاحية في المجلة ، وقد لاقت نجاحا واشتراها زبائن محل والده مقابل شلنات قليلة ، دخل (تورنر) مدرسة (برينت فورد) في سنيه الاولى ، وعندما كان في التاسعة من عمره طلب منه صانعة للبيرة في الحي أن يلَوّن له بعض النقوش (وهذا النشاط عاد اليه فيما بعد) ،وتلك النجاحات المبكرة لم تكن بدون مكسب ، والوالد كان قد شجّع لينمي ولده ، الفذ ، ففي عام (١٧٨٨) وضعة تحت التمرين لدى (توماس مالتون) ،الرسام المائي للديكورات والمناظر الطبو غرافية(التضاريسية)، بعد حوالي السنه مع (مالتون) دخل المدرسة الاكاديميه الملكيه لدراسة الرسم وكان عندها في الرابعة عشر ، في هذه الاثناء تقاعد أبوه عن عمله في محل الحلاقة وكرس حياته لمساعدة ولده حتى وفاته في سنة (١٨٢٩) ، في سنة (١٧٩٣) استطاع (تورنر) أن يمتلك مرسما خاصا به حيث ساعده والده فيه سواء في تحضير لوحاته وصوره او في تكفله بالعمل المنزلي ، وبهذه الطريقة استطاع ان يملأ الفراغ . في حياة (تورنر) التي تركتها امه ، تلك المرأة القاسية التي ماتت مجنونة .

ولقد تاثر بنوع الرسم الذي كان يعرض في استوديو (فالتون) وقدم عددا كبيرا من اللوحات الهندسية والطبو غرافيه في نطاق الاسلوب السائد في ذلك الوقت ، ولقد اعتاد (تورنر) على التجوال في الريف مقتنيا مفكرة كتلك التي يقتنيها المسافر وكان يرسم فيها رسوما دقيقة للمنظر الطبيعي، القلاع والاديره ، تصور بدقة أصول هذه الاشياء ، وقد طبعت هذه الرسوم فيما بعد واستخدمت للتوضيح في دليل المسافر ، وغالبا ماكان أصحاب البيوت في البلدة والقلاع يطلبون منه أن يصنع لهم رسومادقيقة ومتقنه لمتلكاتهم ، وكان يعمل ناسخا [مهنة مكسبة جدا] وكان يستخدمه العديد من المهندسين المعماريين ليلون لهم مخططاتهم ، وليس هناك من شك في أن موقع (تورنر) في التيار الرئيسي للرسم الانجليزي للمنظر الطبيعي بالالوان المائية ، كان قد نشأ من اتصالاته في شبابه مع الريف الانكليزي ، في سنة (١٧٩٤) التقى (تورنر) مع المشجع (الدكتور مونرو) الذي طلب منه هو (توماس جيرتن) ، رسام آخر كان له أثر واضح في فنه أن يقدم له سلسلة من الاعمال المائية عن الرسوم التخطيطية لرحلات (ج آر . كوزينس) ، ودراسة (تورنر) لاعمال فنان المنظر الطبيعي ، المثقف جدا هذا ، قادته الى أن ينظر الى المنظر الطبيعي من رؤيا أكثر حيويه واكثر خيالية من تلك التي كانت قد ظهرت في أعماله الطبو غرافية الاولى ان النسخ الدقيق جدا للموضوع (الذي كان يميز الفنانين الطبو غرافيين من « داييس » الى « هيرن ») مهد الطريق لمعالجة أكثر ايضاحا وخيالية والتي استطاعت تقنية الالوان المائية أن تلم بها بشكل سريع .

في سنة الحادية والعشرين عرضر (تورنر) أولى لوحاته الزيتية : (بحر بريدح ووتر) ، في عام (١٧٩٧) في الاكاديمية الملكية ، حيث انتخب عضوا في عام (١٧٩٩) ، وفي نفس السنة رسم عمله المشهور (قلعة نورهام) التي اعتبرها كاتبو ترجماته أولى نجاحاته الرسمية عن طريق اللون المائي ، ولم يهمل بالطبع التصوير الزيتي ولكا أولى أعماله التي قدمها بهذه الطريقة لم تتعدى كونها دراسات طبوغرافية ، بعد ذلك بفترة وجيزة ترك هذه الطريقة على اية حال ،



تورنر -

وعاد الى المواضيع التاريخية والاسطورية (ولقد بلغ اهتمامه بالمواضيع القصصية أوجه خلال رحلاته الى (ويلز) و (جزيرة البياض) ، وهذه اللوحات تعتبر كلاسيكية في وحيها وذات تأثر كبير بكل من (بوسان) و (كلود لوران) ، وفي ذلك الوقت ايضا كان (تورنر) قد رسم أول المناظر البحرية التي كانت تؤكد على ان لهذه الاعمال مصدرا هاما من الالهام .

في عام ١٨٠٢ سافر (تونر) الى الخارج لاول مرة زار فيها كل من (باريس) و (سويسرا) وهناك وجد المنظر الطبيعي الالبي رومانسيا ويترك انطباعا قويا ، وفي الحقيقة ، قد اعترف (تورنر) ان تلك البلدان بأجمعها كانت أكثر جمالا من (ويلز) (اسكوتلندة) ، وفي عام (١٨١٧) سافر (تورنر) الى (بلجيكا) و (هولندا) وعلى طول (الراين) ، وعندما كان في السابعة والعشرين من عمره فقط عين عضوا في الاكاديمية الملكية (وكان اصغر عضو عرفته الاكاديمية)، ثم بعد ذلك اتسعت شهرته بسرعة وفي عام (١٨١٩) قدم عددا هائلا من اللوحات (يقدر انتاجه الكلي بحوالي ٢٠.٠٠٠ عمل) ومن ضمن هذه اللوحات المبكرة ما يعتبر عملا نادرا موثوقا به ، ومصدقا عليه من دون نقاش ، سواء من الاعمال القصصية ، أو المناظر البحرية ، أو المناظر الطبيعية ، قبل سنة (١٨١٩) عمل في السلسلة المكونة من سبعين لوحة حفر على نمط عنوان سلسلة (لكلود لوريين) .

وكانت أولى رحلاته الى ايطاليا في سنة (١٨١٩) ومن اقامته في روما لدينا عدد من الرسومات التخطيطية (حوالي ١٥٠٠ مصور بالرصاص والحبر) ، والتي تعتبر مهمة ممتعة من وجهة النظر الوثائقية كما هي من وجهة النظر الفنية ، وعلى أية حال قليلة هي الاعمال التي قدمها في ذلك الوقت واثناء تلك الزيارة الاولى لايطاليا ، ثم عاد بعد ذلك لزيارة ايطاليا في أربع مناسبات أخرى فيما بين عامي (١٨١٩) و (١٨٤٠) وخلال هذه الزيارات كان قادرا على زيارة كل المناطق تقريبا في البلد : البندقية وتورين وكومو وجنوه وميلانو وبولونا وريميني وأورفييتو ، وانكونا وفلورنسا ونابولي وفيتيربو .

أما عن حياة (تورنر) الخاصة فهي غير معروفة الا نادرا ، وهناك دلائل متناقضة تتعلق بمظاهر معينة



تورنر - بيت بجانب النهر

من شخصيته ، فابتعاده ومزاجه الشموس منعاه من تكوين صداقات كثيرة ، وهو لم يتزوج ابدا ، وبعد وفاة والده في عام (١٨٢٩) اصبح هذا الرجل الشرس، البدين ، كارها للناس اكثر واكثر ، يعيش وحيدا ، متجنبا كل العلاقات والارتباطات الاجتماعية التي يفرضها عليه نجاحه العظيم والمستمر .

ولم يفارقه حنينه وشوقه للرحلات الطويلة ، وتصرفاته الغريبة ، وبخله الشديد الذي طالما تحدث الناس عنه (هذا الامر قد انكره بعض الذين عرفوه)، وسلوكه المتناقض الذي يدعو الى الريب ، كل ذلك جعل الفرصة سانحة لظهور الكثير من الشائعات الكاذبة،ومنها أنه كان مجنونا[ظهور الجنون أو الجن بسيرة حياته في عام (١٨٦١) والتي كتبها (وولتر تورونبري) سببت للاول الكثير من الضرر] و (جون رسكين) ، احد القلة الذين كانوا قادرين على ملاحظة (تورنر) عن كثب ويزوروه كأصدقاء مقربين ، كان قد استنكر حقيقة هذه الشائعات ، وقضى سنواته الاخيرة ، المليئة بالحيوية والنشاط في (تشيلي) حيث انكر وجوده مختفيا وراء اسم صاحبة البيت السيدة (توث) ثم بعد ذلك وجدته الآنسة (ذامبي) مدبرة المنزل وعادت به وذلك قبل وفاته بفترة وجيزة .

وتوفي في ١٩ كانون الاول عام (١٨٥١) عن عمر يقارب السادسة والسبعين ، وكان عجوزا ، منفص العيش مصابا بداء المفاصل الشديد ، وقد ترك ارثا يقدر بحوالي (١٤٠,٠٠٠) جنيه على شكل تأمينات ، وترك ايضا منزلين في لندن ومجموعة من أعماله ذات قيمة لا يمكن تقديرها بثمن ، واوصى كل أملاكه للفنانين الفقراء والكبار في السن واما مجموعه اعماله الفنية فتركها للدولة ، واعتراض الاقرباء على هذه الوصية طويلا حتى الفتها المحكمة ودفن في كاتدرائية (القديس بطرس) قرب السيد (جوشوا رينولدز) .

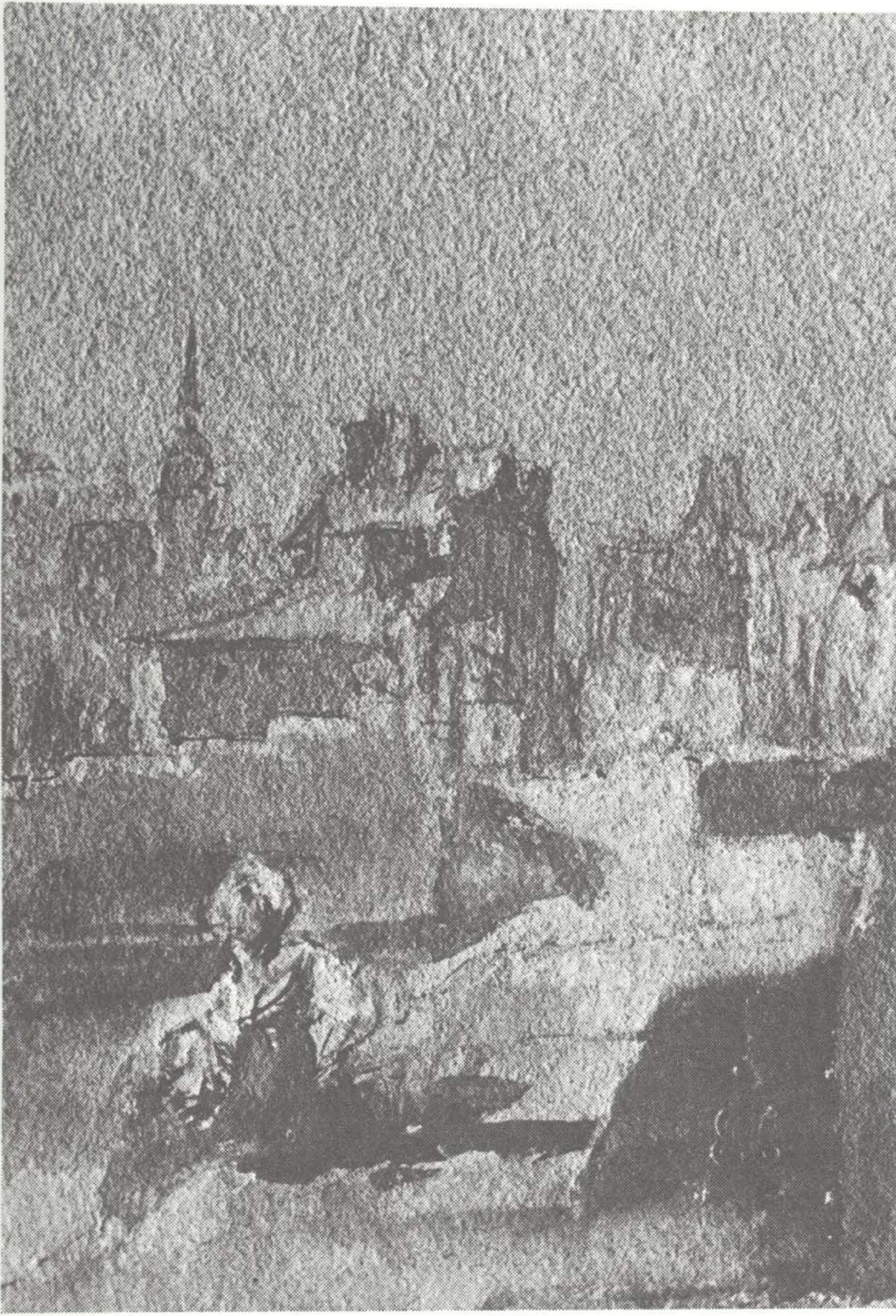
اعمال تورنر

لقد تأثر اسلوب في البداية تأثرا كبيرا بالحس

التصويري الانكليزي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، بتكراره لمواضيع المناظر الطبيعية والانقاض ومناظر لمدن ، وكذلك بأسلوبه في الرسم الطبوغرافي والتصويري الذي كان تقليدا دقيقا للواقع .

وعلى الرغم من أن عمله الاول تمتع بكل سمات الاسلوب في تلك الفترة ـ كما أثبت فوسيللون مؤخرا، مؤكدا على الاهمية البالغة لموقعه في محيط التصوير السياحي التقليدي الانجليزي ، ونبوغه وقدراته الشخصية والمذهلة ، لم تبق طويلا مخبأة خلف النور بل قدر لعظمتها أن تحظى باهتمام العامة والمهتمين بالفن بشكل خاص على حد سواء ، كما ظهر في انتخابه عضوا للاكاديمية الملكية في الرابعة والعشرين ، تلك السن المبكرة ، بالاضافة الى ذلك ، ان تقيد (تورنر)بالاسلوب السائد في تلك الفترة ، اما في كونه آخذا شكل الكلاسيكية او الاسلوب الهولندي في رسم المنظر الطبيعي [الذي هاجمه السيد (كينيث كلارك) بقسوة وهذا كان يرى (تورنر) في بداياته مقلدا مقتبسا فقط]. فقد كان لمدة قصيرة جدا وفي سلسلة للرسوم المائية نفذت فيما بين عامي (١٧٩٧ ـ ١٧٩٩) من الممكن ان ندرك أن مطابقة (تورنر) لتراث وذوق العصر كانت في المواضيع اكثر منها في الاسلوب والتقنية ، وفي هذا الخصوص يمكن أن يقال أنه ليس بمحض الصدفة ان مؤيدي كل من الرسم الذي يختص « بالاشياء التي تستحق التصوير » أو الرسم المختص (بالاشياء التي لها صفة العظمة) كانوا جميعا قد وجهوا اللوم لتورنر بسبب تركه للرسم الذي يعتمد على الملاحظة،الدقيقة، وهذا كان حوالي عام (١٨٠٠) .

ومن وجهة نظر التقنية والتنفيذ فقد قدم السيد (جوشوا رينولدز) نصيحة لتورنر كان لها اهمية بالغة بالنسبة له ، وتقضي هذه النصيحة بأن عليه الا يقيد نفسه في تقليد الاعمال النادرة لرسامين في السابق بل يجب عليه أن يستفيد منهم في أن يستمد الافكار لمادة عمله ، ولقد كان لهذه النصيحة الدور الاكبر في جعله من خلال العدد الهائل من اعماله القصصية والتاريخية على وجه الخصوص ، سيد التقنيات التي لم تكن متفوقة فقط في المهارة غير العادية ، وانما ايضا في احتوائها على عناصر اصيلة تماما ، على الرغم من أن (تورنر) الاكثر شهرة والمعروف على النطاق الاوسع هو « تورنر اللوحات الطبيعية للطبيعة » ، وعلى الرغم من أن انتاجه الغزير من اللوحات التاريخية ، كان قد نفذ خلال العقد الاول من القرن التاسع عشر ، فانه لم يترك التصوير القصصي تماما بل كان يعود اليه في أوقات مختلفة من حياته حتى سنة (١٨٥٠) وقبل وفاته بسنة واحدة ، وفي الحقيقة ، ان موضوع لوحاته الاخيرة كان موضوع (ديدو وأنييس) الكلاسيكي ،



تورنر ـ تفصيل لوحة .

وسبب زهده هذا في التصوير القصصي هو انه كان يعتبره طريقه للتعبير والتوضيح من خلال المواضيع التقليدية مطورا بذلك قيما تصويرية أصيلة تماما وحديثة ، ليس هناك من شك في أن أصالة وحداثة تورنر الحقيقيتين أوضح ماتبدو ان في المواضيع التقليدية الراقية التي تعبر عن حكاية أو عملية ما ، ونحتاج هنا الى أن نذكر فقط (عاصفة الثلج) الشهيرة ، (هاني بعل) وجيشه يعبرون جبال الالب ، التي عرضت في سنة (١٨١٢) يعبرون جبال الالب ، التي عرضت في الابتكارات التقنية والاسلوب الجديد ، وحيث يمكننا استيعاب المنظر الطبيعي في ضوء غير واضح مستحدث، ونعلم ايضا انه ، حتى قبل ان يرسم هذا العمل ،يعتبر الاول في السلسلة العظيمة من المواد التاريخية ، (الطاعون الخامس لمصر) ، الذي عرض في سنة (١٨٠٠) كان قد استمد موضوعه من ايحاء ريح شديدة مصحوبة بثلج وسط الجبال الويلزية ، اذا كان اهتمام (تورنر) مركزا في واقعية الطبيعة ، فانه ليس مدهشا انه حتى في مجال الرسم التاريخي قد أعطى اهتمامه للمنظر



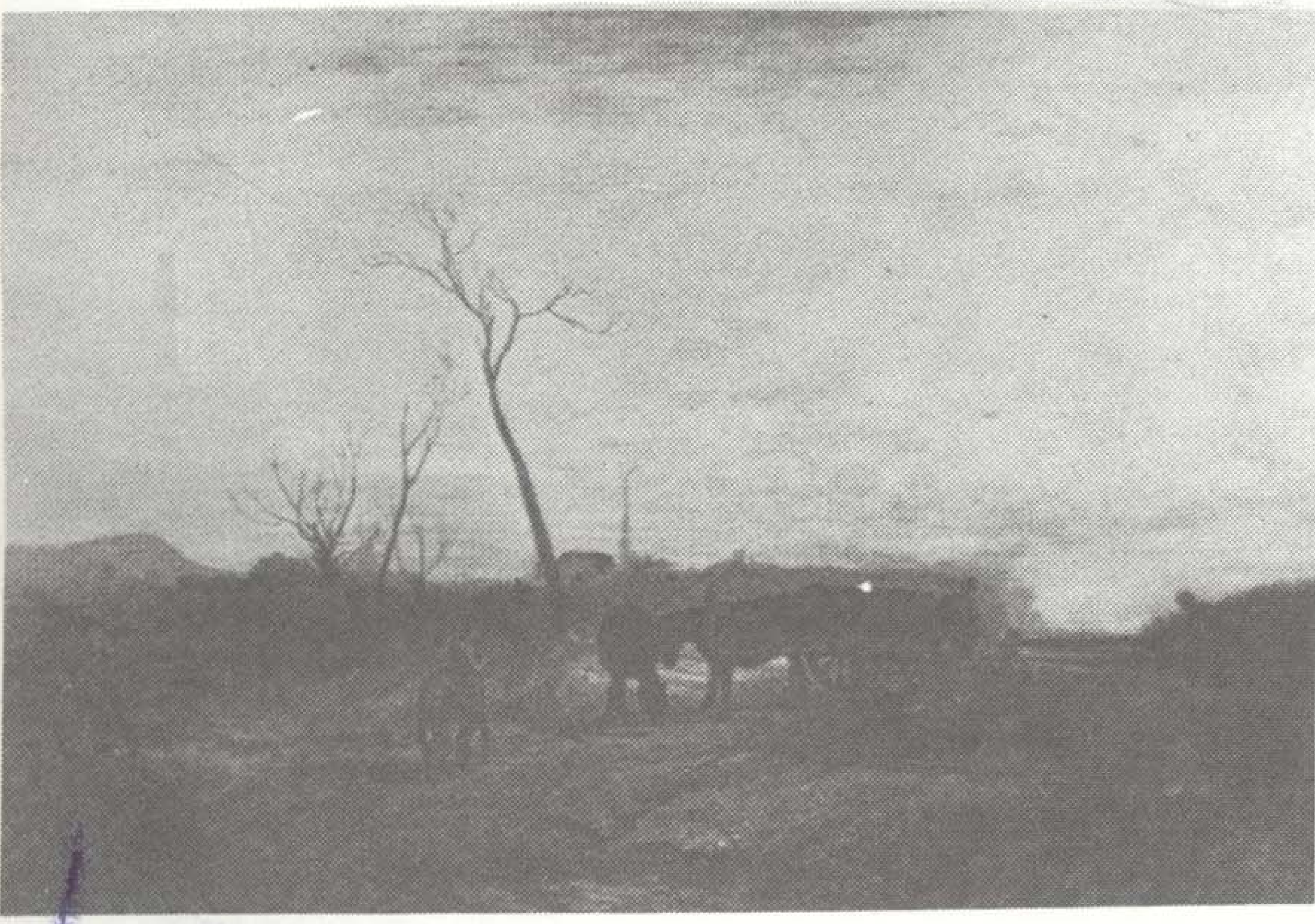
تورنر - نهاية قرطاجة

الطبيعي ، وعلى وجه الخصوص الجو الذي كانت لـه أهمية بالغة جدا لديه كمظهر من مظاهر الطبيعة ،وذلك لان الجو يكيف واقعية العمل الفني تبعا لنوعيته ، لذلك فقد ركز على شدة الضوء ، والغيوم وعلى حركة البحر وأثر الريح والمطر ، وهذا يفسر كيف ظهرت عبقريتـه بصورة سريعة في تلك الاعمال الغير محدودة بقيود مضمون الموضوع ، وهذه الاعمال هي التي أهلته لان يكون الاقرب بين معاصريه الى اخلاقية (راسكين) في (الاخلاص للطبيعة) حيث يعتبر رسمه تنفيذا مثاليا وشاعريا لتلك الاخلاقية (كما اشار اليها راسكين) ، ورغم وجوب الحذر في تفسير مفهوم اخلاقية (راسكين) بدقة : لسبب واحد هو أن فكرة (الطبيعيين)كانت تفهم بطريقة مختلفة تماما عن التفسير الذي قدمه بعـده الانطباعيون الفرنسيون ، ان حرية مفهوم وتورنر بالذات لفن الرسم (مـع تقنية الشخصية وعدم وجود ايـة أفكار مسبقة لديه عن اعماله ، كلها اسباب جعلتـه قادرا على ان يدخل الاضاءة على الاشكال التقليدية للرسم التاريخي) والتي كانت سببا في انتقاد ومعاداة كثير من النقاد له في ذلك الحين : منذ أن كتب (هازلت) في جريدة (الشمس) في عام (١٨١٦) مدينا الرسـم (تيرنر) فظا وخشنا وغير منظم ، لقد دافعوا عـن الذوق المهذب ، الذي كان يستعين به كل من رسامي الانقاض ، وفناني الطبوغرافيا ، وكذلك الرسامـين المثاليين ورسامي المناظر الريفية والتاريخية ، وشارك هؤلاء في خلق ونشر هذا الفن الذي كان مكرسا لضبط كل ماهو محكوم بالقواعد وللالتصاق الدقيق بالحقيقة [حتى لو كانت هذه الحقيقة جمالية ، وهي الحقيقة المقيدة باسلوب معين والتي تسعى الى المثالية] ، هذا الموقف بأكمله كان محط تساؤلات عديدة بالنسبـة له ، والذي لم يكن ليهتم بالجزئيات ، وبلطف ورقـة الاسلوب بل استعمل الوانا عنيفة وفظة واحيانا تناسب بعضها ليحقق اعلى درجة من الاضاءة ، ولذلك فان

الجزء الامامي من الصورة كان محلولا في بقعة بسيطة من الالوان ، ان كيفية الرؤية من خلال كتلة من الضوء والظل كان يعتبر موضوعا اساسيا في فن (تورنر) في هذا نجده لا يسبق الانطباعيين ، فيما يرون وانما يبتكر تراكيب تاريخية عظيمة تربط بين تقليد المنظر الطبيعي الهولندي وبين عالمية عظمة وأبهة الكلاسيكية ، ان رسم تورنر في كل فتراته ، لم يراجع أو يعاد التفكير به ، بعد فترة تكوينه وشبابه ، التي قد تكون انتهت حوالي سنة (١٨٠٠) ، تطور اسلوب تورنر وفق خط واضح وحازم في استمرارية تطوره ، وفي هذا التطور نجد دروس الفنانين السابقين مجتمعة ، مع دراسته العاطفية والدقيقة للطبيعة لتقديم فن يتمتع باتقان تقني مطلق قادر على امساك وادخار كل تأثير قد يقدمه الضوء حتى الى المدى الذي يتجاوز فيه حد ماهو (واقعي في الحياة) ، وليقدم البؤس والفرح العابث للبشر وحالاتهم التي تتبع اتساع الطبيعة وبعدها ، ولهذا السبب فان رسم (تورنر) لم يعمل على نقل الصورة أو ترجمتها الى رسم ، ولم يعمل ايضا كوسيلة لنقل الفكرة الاعلانية التي توضع فوق الصورة للتوضيح ، كما كان سائدا ، وانما نجد تكوين الرسم بالذات يبدو وكأنه قد أخذ ونمي من الصور نفسها . لان الرسم هو سرعة التكوين فاللون هو من مواصفات الشكل ، فاللون المائي ، والذي يشمل بطبيعته شفافية الضوء اللامعة والميوعة المتدرجة للسائل ، اضطره لان يرسم مرارا وتكرارا ، وكذلك الزيتي القادر على ان يجعل الاشياء تتوهج ، حية ومعبرة عن الفكر الجمالية للصورة الطبيعية التي يكون الفنان قد رسمها لنفسه .

بعد البداية الطبوغرافية ، اصبح الاتجاه الحاكم الذي اتخذه (تورنر) في رسمه جليا وواضحا في حوالي عام (١٧٩٥) وهناك عاملان اثنان كان لهما الاثر الاكبر في ذلك الاتجاه ، اولهما : وهو اكتشاف (ج. آر . كوزينس) [دراسات لتورنر (توماس جيرتن) في مجموعة الالوان المائية المتعلقة بالجامع المشهور ومحب الفن ، الدكتور مونرو] والثاني : هو رحلات (تورنر) الى (ويلز) والى (جزيرة البياض) ، عن طريق كوزينس الذي يعتبر أهم رسام مائي انجليزي ، ((تيرنر)) الفن الجميل فن ما يستحق التصوير ، وهذا النوع من الرسم الذي يتزعمه (الكسندر كوزينس) كأكبر منظر وموضح ، اخذ من الفن الايطالي في القرن السابع عشر حيث كانت مسألة الاختيار الجمالي لقيم الطبيعة ، مرسومة بتقنية معينة ، وقد درست على يد (ماركو بوشيني) و (سيلفاتور روزا) .

ان مفهوم الفن الجميل [مفتاح التفسير لفهم (تورنر) وحتى في هذه الحالة ، كما سنرى ، قد اخذ شكلا شخصيا خالصا ، وكان يفترض سابقا انه



تورنر - في الصباح



تورنر - صباح متجمد .

موضوعات رسم مختارة ، بمعنى انه ليست كل معالم الطبيعة يمكن أن تتساوى في الاهتمام من قبل الفنانين الذين يظهرون على فترات من التاريخ،الفنان هو الذي يختار من معالم الطبيعة ما يجده اكثر متعة واكثر كفاءة لان يعبر عنه بالرسم ، ومن المهم للفنان ان يعي ويكون ملما بنوابغ الامس من الفنانين لكي يتثنى له ان يختار تلك المعالم ، ان [الفن الجميل] كما عرفه (رغان) هو شكل من القيم الفنية ذو اساس تاريخي ، وكل تأثير في النفوس قد يحققه هذا الفن انما يكون عن طريق الاشكال ، والافكار التي ظهرت او تمثلت في الرسم وهكذا [ففن التصوير الجميل] يصبح مرتبطا بمفهوم (الجميل) ومساويا له ، وحيث أن (الجميل) في (الفن الجميل) هو (الجميل في الطبيعة) فالمنظر الطبيعي في ((الفن الجميل)) لن يكون منظرا طبيعيا مدينا - لان نوع المنظر الطبيعي هذا يظهر كله مصطنعا بنسق واحد مفتقرا للمساحة ولتنوع المنظور ايضا ،



تورنر - جسر رتشموند

وليس هذا فحسب بل يفتقر ايضا للاسلوب التقليدي التصويري ـ بل سيكون منظرا طبيعيا تاريخيا حيث تكون مواصفات الطبيعة ظاهرة في المعالم المتنوعة الموجودة والملفتة للنظر ، وبالطبع فان تفسير (المنظر الطبيعي) في الفن سوف يكون محكوما بالطريقة المتبعة في اعطاء الصفات الجمالية الدائم لمادة الطبيعة الخام ، وهذه المادة تختار تبعا لمواصفات عديدة تناسب معالم بارزة معينة في الطبيعة ، وهذا هو السبب في أن الرسام يعلم المرء أن يرى ، تلك التفاصيل في الطبيعة كفن قبل ان يرسمها في لوحته [وتوضح هذه النقطة ، كما يرى (آرغان) ، الفرق بين المفهوم الفرنسي والمفهوم الايطالي للفن من جهة وبين العرف الانجليزي من جهة أخرى ، حيث ان الرسم الانجليزي جلب عنصر الفن للطبيعة ، بينما ترجم ونقل كل من الفن الايطالي والفرنسي صفات الطبيعة الى فن ، وفي هذا يحكي مذهبهم (الطبيعية).

وما ترتب على هذه الاعتقادات كان له انعكاس مباشر على تقنية الفنان : « فالفن الجميل » يجب ان ينفذ بجرأة مع التقليل من الاهتمام بالتفاصيل ، فضربة فرشاة عريضة وسريعة سوف تخدم باهتمام تنوع الطبيعة وانتاجها ، في سرعة التنفيذ التي هي في هذا النوع من الرسم سرعة في العاطفة ، مواضيع الرسوم أيضا تتبع تطبيق نظامي ثابت الى حد ما ، المنظر الطبيعي يكون ممزوج في مسطحات بطريقة ناجحة كما في خشبة المسرح الضخمة ، حيث تكون مرتبة بين الجزء الامامي [جنوع الاشجار ، الاحجار ، باقات الاعشاب] والافق ، وهنا نجد أن مواضيع « الفن الجميل » تقليدية ومنوعة (سقوط المطر ، اشياء ريفية ، جسور هاوية ، انقاض ، بحيرات ، اشجار متمايلة ! كلها مواضيع في « الفن الجميل ») وتظهر كما لو انها تتأثر بحركة الهواء والضوء وفقا للمسافة



تورنر – عند الغروب

بين مسطح واخر ، وفضلا عن ذلك ، فان الجو يتخلل كل الاشياء بقوته غير العادية في التأثير والنفوذ وأيضا يؤثر في احلال الكتل الصلدة في السماء ، مع عدم اهمال احترام (تورنر) للطريقة التقليدية اذا اردنا ان نعرف طبيعة البعد الفراغي بالنسبة له فانه يمكننا القول أن فراغه ليس فراغا واقعيا ، وليس فراغا وهميا ، وفي الحقيقة لا يمكن أن نعتبره وهميا فقط لكونه غير واقعي (بمعنى أنه لا يمكن تجريبه أو ملاحظته) وانما ربما يكون (فراغا محفوظا في الذاكرة) (كما هو بالنسبة ل ((هوجارث)) الى حد ما) ، فالفراغ كما يظهر بعد أن يمر من خلال التصفية الصامتة للذاكرة – يكون اكثر قوة وقربا من المشاعر وكلما كان واقعيا ، ويقدم المشاعر التي أوجدته ، ونفس الشيء يمكن أن يقال عن الزمن الذي يعبر عنه في الصورة باختصار نسبي لشدة أهمية وقوع الاحداث

والعمل المشهور (مطر ، بخار وسرعة) في عام (١٨٤٤) هو مثال يوضح حالة في هذا المجال وهناك الكثير من الامثلة النموذجية الاخرى .

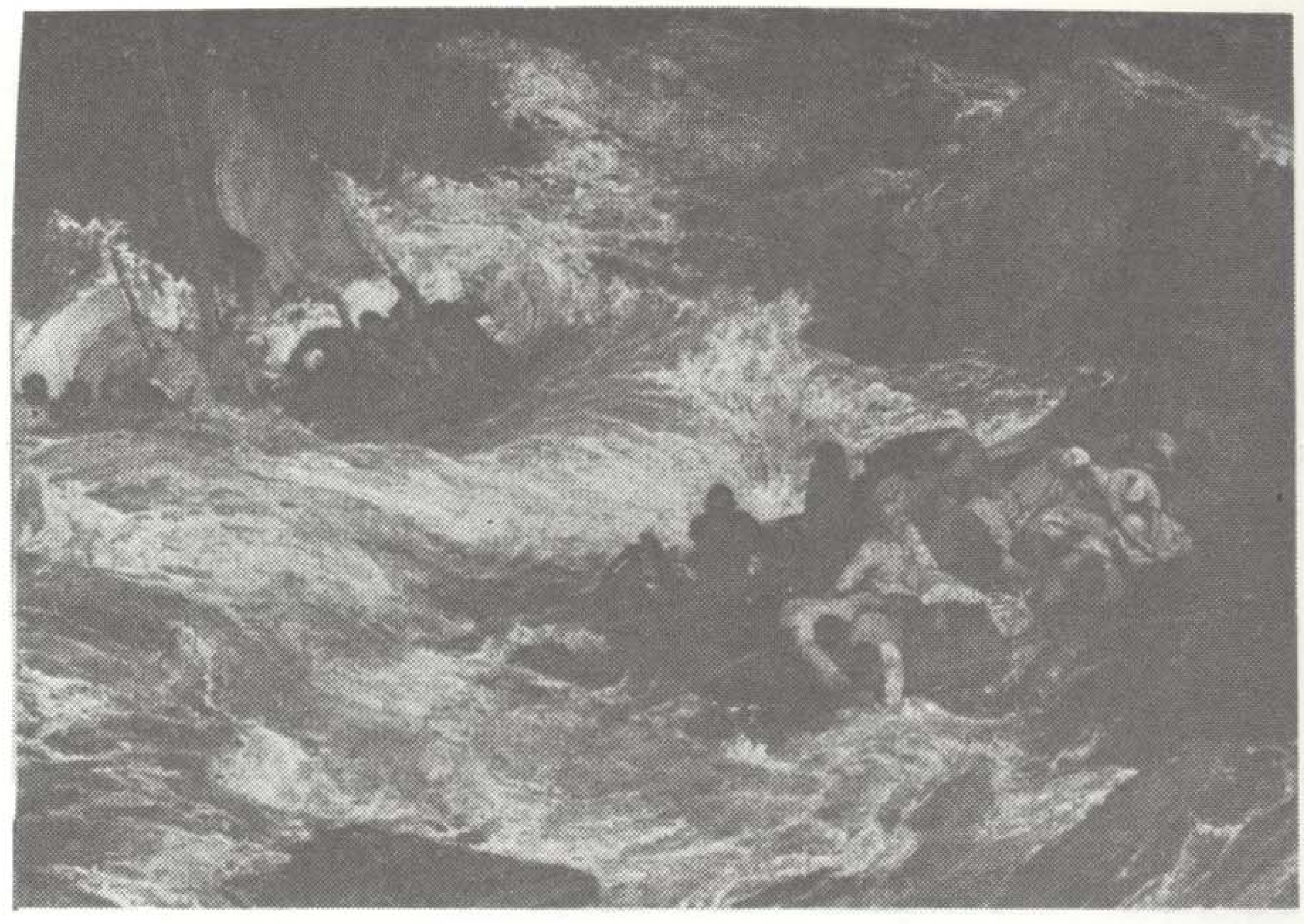
نحن نعلم أيضا أن الكثير من أعمال (تورنر) قدم نتيجة لرحلاته ، ونشأ عن اهتمامه بتدوين ملاحظات لونية ، واختصاره لرسوم تخطيطه ترسم سريعا ، وهذه الطريقة التي قدمت مؤخرا ، في آخر مراحل تلك الرسوم ، قدمت انطباعا بأن ما يظهر في الصورة صعب التعرف عليه لانه قد شوهد من قبل ، ان (عذوبة الرؤيا) هذه تعطي حياة جديدة للمنظر الطبيعي الانجليزي التقليدي ، وعلى الاقل اذا ما قورن مع ما قدمه (كونستابل) .

ان مدى كفاءة | الفراغ – الزمن | يتعلق مباشرة بمسألة الضوء . رؤية (تورنر) للضوء تميل باستمرار الى اعتباره عنصرا صافيا وخالصا . والفراغ الذي

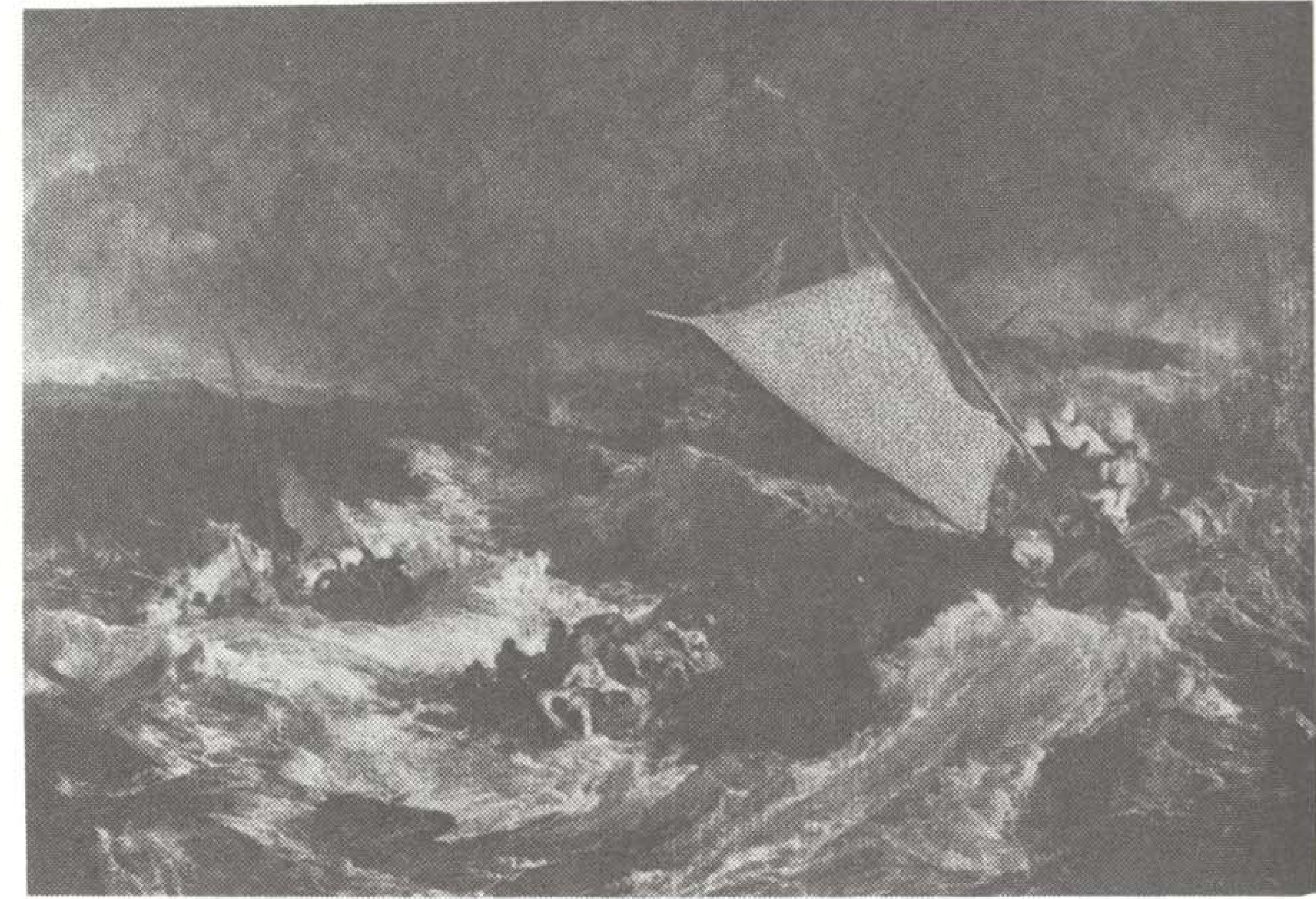
قليل وكما سنرى فيما بعد أن طريقته واسلوبه يضعانه في مقدمة الفنانين الذين اتبعوا الاسلوب التقليدي الانجليزي في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، في كل درجات الرسم ، ومنذ وجوده مع (توماس جيرتن) [صاحب العبقرية الفذة الذي كان يعتبره (هربرت ريد) أفضل من كل من (كونستابل) و (تورنر)] اشبع (تورنر) رغبته في السفر ، ولقد اعتمد في تقنيته العالية في التلوين المائي ، ومفهومه لرسم المنظر الطبيعي على المساواة بين الفراغ واللون ، وعلى الرغم من أنه وفي فترة مبكرة كان قد ترك جانبا التركيز الطبوغرافي الذي لم يزل موجودا في المنظر الطبيعي بالنسبة ل (جيرتن) .

من خلال رحلاته الى (ويلز) والى (جزيرة البياض) جاء اكتشاف (تورنر) لفن العمل القصصي مما قاده الى انتاج اعمال نادرة من الرسم التاريخي، وفي هذا المجال الخصيب تأثر (تورنر) بفنانين مثل (كلود لوريين) ، عن طريق (كلود) تعرف (تورنر) على الاشكال الكلاسيكية المقيدة والمتقنة ، والى ايحاءات الاشكال التخيلية الاسطورية والتاريخية التي عبر عنها ووضحت عن طريق المزج أو الاتصال بين الضوء والظل في الطبيعة الواسعة ، لقد اصبح التاريخ مادة للتأمل الهادىء والرزين ، والمستقل بذاته لتجسيد الاحداث الغير حية التي قد تختفي حتى الروايات عنها الى الابد ، وهذا ما عرفة (آرغان) بالكلاسيكية الاخلاقية ، وهو اسلوب قريب جدا من اسلوب (بوسان) ولذلك هو بالتأكيد بعيد جدا وفي قطب معاكس عن اسلوب الرسم النموذجي الايطالي لفنان ك [سيلفاتور روزا] (مع أن فنه كان متمشيا مع الفن السائد بين جامعي الفن الانلجيز في القرن الثامن عشر) ، ففي (الاخلاقية الكلاسيكية) كل شيء يهتز ، وهو مليء بالعمل والحركة، والرجال منهمكون في العمل، كل هذا في ضوء التاريخ والطبيعة اللذان يعتبران أقل اهمية وأشياء ثانوية بالنسبة للقدر الذي يتحكم في مصير الاشخاص في الروايات ، واذا كان (تورنر) في اعماله التاريخية ، قد عبث بخلفيات خشبة المسرح أو في المواقف التمثيلية للشخصيات التي قدمها (سيلفاتور روزا) ، فانه لمن المؤكد تقريبا أن (تورنر) لم يمجد أو يعظم تاريخا ضائعا ، وحتى عند استخدامه للاشكال أو النماذج القديمة والمتروكة فانه قد اجتهد في أن يصور التاريخ بمفهوم حديث وحي ليكون الانسان مسؤولا عن قدره ومصيره .

في اعماله التاريخية اهتم (تورنر) بمسألة الضوء كما اهتم بها في مناظره الطبيعية ، فالضوء مركز وهو ومحور لوحاته ، في البداية عولجت هذه المسألة بالالوان المائية لانها الالوان بطبيعتها لا تبين عنف أو حتى



تورنر - عاصفة بحرية



تورنر - عاصفة بحرية

يحتوي الاشياء بلا حدود لهذا الاحتواء ، هو فراغ مبهر متحرر من كل قيود الظل والنور ، ويمكن التعبير عنه من خلال الاضاءة ، ويرجع السبب لمفهوم الفراغ - الضوء هذا في أن قواعد المنظور البصري العرفية والتقليدية تعتبر ثانوية وقليلة الاهمية بالنسبة (لتورنر) الذي أوجد الضوء ليبين المسافة بين شيء وآخر بواسطة تباين شدة الاضاءة أي تركيز شديد أو ضئيل بالضوء ، والذي قد يلغي الحدود في العمل الفني ، وقد يصهر أشياء صلبة ويعيد دمجها في أعماق غير منتهية من الجو .

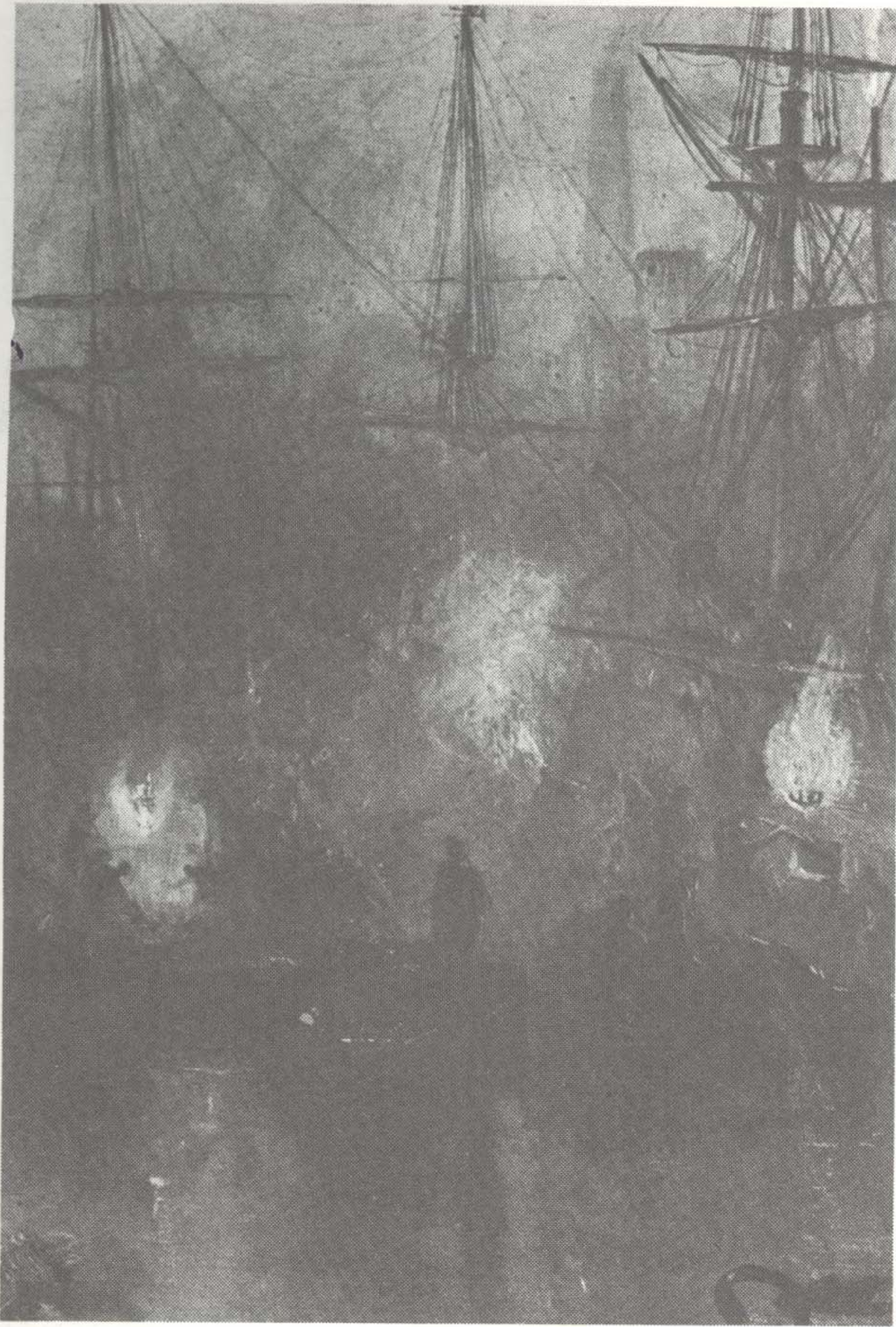
اذا كان (جينسبورو) أعظم مفسر لاسلوب (الفن الجميل) التقليدي الانجليزي ، فان هذا الفن قد وصل الى (تورنر) عن طريق (كورنيس) على الرغم من سيطرة تيار الاسلوب السائد في الرسم وولاء (تورنر) للموديلات أو الاشكال الكلاسيكية (للفن الجميل) فانه ليس هناك من شك - كما رأينا منذ

شكل ترتيبي منظم ، السمات الضرورية للمنظر الطبيعي تنقل بحرية وهدف الفنان الاهم هو أن يحافظ على دقة المشاعر التي تمتلكه لحظة احتكاكه بالطبيعة وينقلها الى لوحته كانطباع جمالي لادراكه واحساسه الاني بالواقع ، ومن ضمن العوامل الكثيرة في الطبيعة يجب أن يقيس الاحساس نفسه بالنسبة للضوء في بادىء الامر ، تورنر يخضع كل شيء للتأثيرات المتغيرة للضوء موضحا التقلبات الجوية السريعة ، ومعالجا كل منظر طبيعي وكل تباين بتقنية محكمة ، على الرغم من وجود الحقيقة القائلة بأن الكتل الحجمية والاجسام الصلبة لها معالجة ثابتة لا تتغير .

على الرغم من أن (الضوء الطبيعي) يعتبر أهم القضايا بالنسبة (لتورنر) فقد طرحه بشكل غيرمباشر عن طريق توضيحه لتغيرات الضوء بالنسبة للاشياء ، ولم يعالج مسألة الضوء كوحدة مستقلة الا بعد دراسة تفصيلية ، و (راسكين) كتب عن استخدام تورنر للضوء أو بالاحرى عن (الصفة الضوئية) لتورنر مشيرا الى أن رؤية الاخير للون معاكسة تماما لرؤية (رامبرانت) ، فبينما يميل (رامبرانت) الى الانحدار في اللون حيث يستعمل الضوء بشكل غير مباشر فيختفي ويتلاشى الى ظل في النهايات ، نجد ألوان (تورنر) تتكشف وتزداد في النهايات [أي النهايات مضاءة والوسط أكثر اضاءة] بتزايد الدرجات المختلفة للضوء وتطورها الى ضوء شامل .

وخلاصة القول وكخاتمة منطقية لبحوثه فان (تورنر) اعتبر متصنعا ، مسألة الضوء الطبيعي المطلق موضوعا عفويا مبهما لا يمكن تفسيره وقد يتخطى حدود ما هو مألوف طبيعيا اذا وضع ضمن قانون فعال .

ان هذا البحث المضني في تأثيرات (الاضاءة) له تأثير قوي جدا على (الشكل) يصبح التخطيط اقل اهمية بشكل متزايد ، وتميل الالوان الى الانحلال والتلاشي ، ومن الواضح ، على أية حال ، أنه على الرغم من تصفية الذاكرة وحتمية (تورنر) وتجريبه المضني في تأثيرات الجو فان المصدر الرئيسي لاهتمامه بالضوء، يكمن في الانطباعات التي عاد بها في شبابه من المناظر الطبيعية الالبية في سويسرا ، وهنا نجد عظمة الطبيعة الفنية تمتزج مع رقة وبلورة الجو التي تؤكد على نقاء الشفافية ، واللمعان في كل بقعة من اللون ، وفي نفس الوقت نجد (تورنر) يجسد في لوحاته التراكيب التفصيلية للمنظر الطبيعي ، هذه الانطباعات نتجت عن (الطريقة الالبية) المشار اليها ، وهذا المصدر الذي يستلهم من (الطبيعة الواقعية) و (الطبيعة التي يعاد احياؤها) في الذاكرة ، وفي الخيال فهي لذلك الطبيعة التي تصور الكمال .



تورنر ـ المراكب في الليل

عندما يتوضع الجانب القصصي لعبقرية (تورنر) في المقدمة فان عواصفه ، تلك الاعمال النادرة تأتي الى حيز الوجود ، ففيها نجد مزاج الفنان وظاهرة الطبيعة يندمجان ليكونا مصدرا واحدا روحيا منفردا فالمصور محترق ، مضطرب وممزق ، عنيف وجليل تماما كعاصفة في الطبيعة ، في هذا الامر يجب الا نفعل أي طريقة التصرف في عملية البحث [مبتدئة من الحقيقة الاصلية للتجربة ، تجربة الشعور والاحساس الخالصة ، منتقلة الى الحقيقة التي مصدرها المعلومات] ، تأخذ من المفهوم الحسي العميق للواقع التي ، وبدون شك ـ كانت عاملا حاسما في تطور (تورنر) الفني ، وان الانغماس في الطبيعة ، الذي أخذ شكله في اعمال الطريقة الالبية ، تمثل الدافع في أن يملك الفنان ويمجد عنصر الفتنة والسحر ، والذي أصبح معتدلا في الاعمال التي قدمت بعد سنة ١٨١٩ (تلك الاعمال في الحقيقة مجتمعة مع رحلات (تورنر) الاولى الى ايطاليا) حيث وقع تحت تأثير منظر البحر الابيض المتوسط الطبيعي الشديد الاختلاف ،

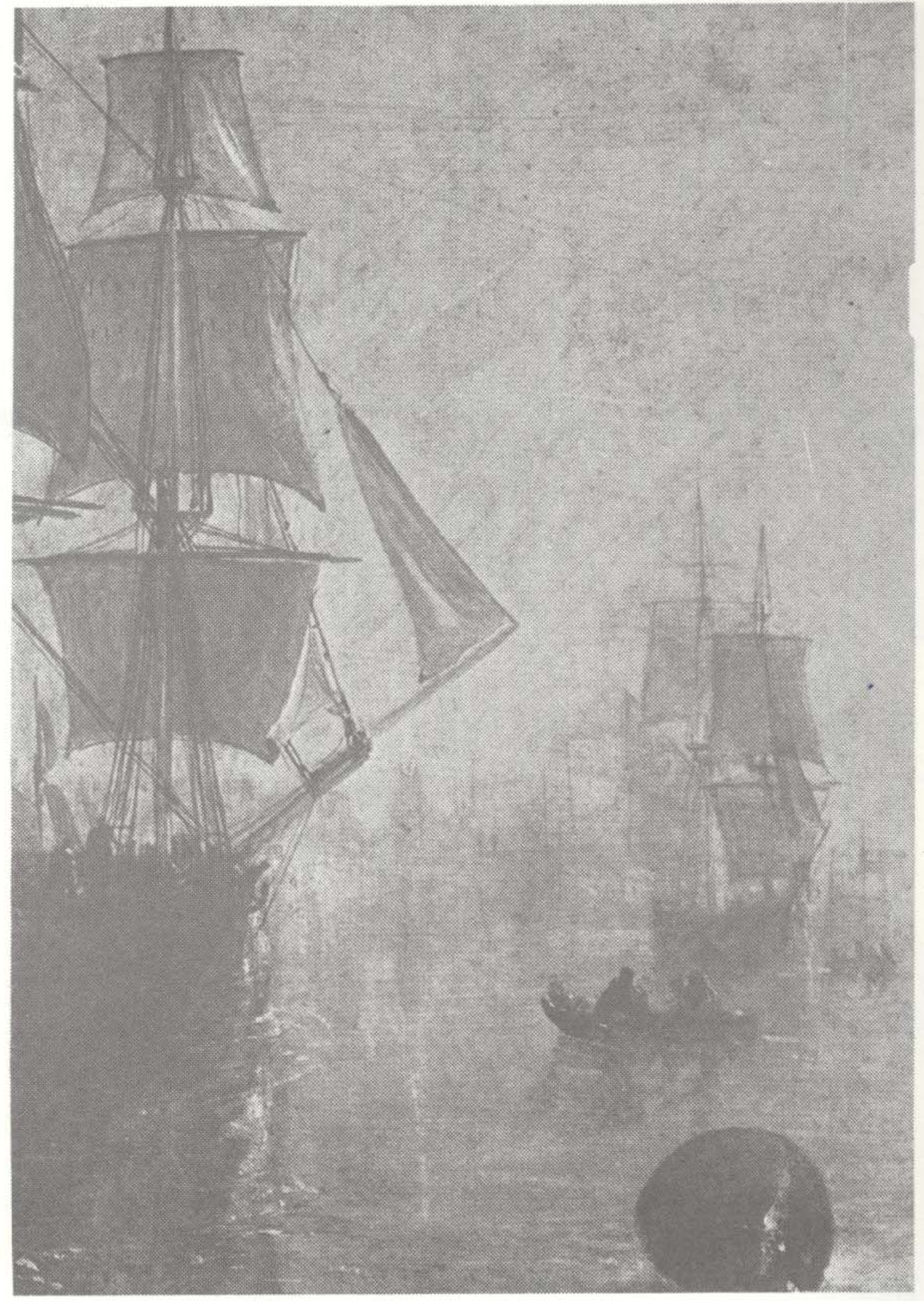
اكثر اهتماما بالاحداث البارزة بالنسبة لتورنر ، على اية حال ، فالعنصر الاخلاقي يلعب دورا اكثر اهمية فهو يدخل في اعماق مادة اللوحة ويخفف العنصر السردي الى أن يصبح نظرية في الشعر الغنائي ، حالة ذهنية وعاطفية خلاقة تتحول ببطء الى صورة رقيقة تعبر عما هو اعمق من التجربة على الرغم من انها قد نشأت عنها .

أنه ليس بمحض الصدفة ان رسم (تورنر) كان قد عرف ب (السمو الطبيعي) ، وهذا التعريف كان يقصد به أعطاء منزلة رفيعة لمسألة ادراك الطبيعة ، والاحساس بها ثم رسمها ، وهذا المفهوم معاكس تماما لمفهوم (الروحانية) ومختلف أيضا عن (السمو الكلاسيكي) لكل من (كوزينس) و (ويلسون) ،والذي ذكر سابقا وعلى هذا الاساس يمكن للمرء ان يعتقد أنه مع (تورنر) يصل الاسلوب التقليدي للرسم الكلاسيكي الانجليزي [متضمنا كذلك الرسم الدانماركي والفلامنكي المعروف الان بالبلجيكي] الى الحد الاقصى من امكانية في التعبير .

اذا كانت شهرة (تورنر) في اوجها في سنة ١٨١٩ [فنه في هذا الوقت ابطل كل القيود المحدودة للرسم الانجليزي السائد في عصره من اسلوبية (الرومانسية) و (القوطية الجديدة) لكل من (بليك) و (فوسيلي) وحتى كلاسيكية « رينولدز »] فانه لم يكن الى هذا التاريخ قد قدم أعماله النادرة التي استلهمها من زياراته الى ايطاليا ، وخصوصا تلك الرسوم الرائعة لمدينة البندقية .

وفي هذه الرسوم التي تتوهج بالضوء ـ نجد تأثر (تورنر) بكل من (كاناليتو) و (جواردي) يبدو واضحا تماما ، ولكن دراسته لتأثيرات الضوء أعادته الى المصادر الاصلية للرسم البندقي والذي كان (تيسيان) أعظم قواده ، وهنا رسمه يصبح غير محسوس ، عبارة عن شيء من الهواء والابخرة المضاءة ضمن نطاق الالوان المتلألئة ، فالنظر الطبيعي لم يعد يظهر كموضوع في حد ذاته ، فهو ليس أكثر من أسلوب لتقديم صور تحمل ايقاعات ضوئية طبيعية ، شفافة ومنعكسة : رونق متوهج وذرات غبار رمادية، لقد وصل (السمو الطبيعي) ذروته ، فلم تكن أبحاث (تورنر) في الضوء لتذهب الى أبعد من هذا .

ان السنوات من (١٨١٩ ـ ١٨٤٠) تعد الفترة الوسطى ، لتورنر والتي سبق ذكرها ، حيث بلغ فنه مكانه عالية تظهر فيها ثقة ومتانة مرحلة النضج الفني ، وكذلك أصبح موضوعا أبحاثه في الضوء جليا واضحا ، بالاضافة الى رسوم البحر في البندقية ـ التي لا تقارن بشيء ـ أنتج تورنر في تلك الفترة الكثير من الاعمال النادرة مثل سلسلة (مداخل في بيتوورث) و (احتراق



تورنر ـ زوارق في الصباح

وهنا الطبيعة تبدو بمظهر أكثر هدوءا وأكثر مسالمة ، مع شيء أقل من العنف والحركة ، كما لو أن هناك مزج غير محسوس بين رؤية العين وبين الرؤية الحالمة للخيال في ايقاع تأملي قريب ومماثل لوجهتي نظر كل من (كيتس) و (شيللي) .

هذا التطابق مع الشعر الانجليزي لم يبلغ اوجه تماما ، وفي الحقيقة انه لمن الصعب جدا ان يقارب رسم (تورنر) خصوصا رسمه في فترة ما بعد سنة (١٨١٩) بدون أن يأخذ في الحسبان وجهات النظر والاذواق في الحركة الرومانسية ، الاشعار الغنائية تنتعش وتظهر من خلال رسم (تورنر) ، ليس فقط في اختياره لمادة الموضوع وانما ايضا في اسلوب العمل والتقنية ، فاللون يبقى مشوها وخاليا من الاحساس الى أن يصبح الموضوع راقيا ورفيعا ، والموضوع الداخلي يصبح اداة وطريقة تنقل عبرها الاحاسيس ، بالاضافة الى ذلك ، ان مثل هذا الربط القوي والفعال بين الشعر والرسم لم يكن جديدا بالنسبة لتاريخ الفن الانجليزي ف « هوجارث » اكد على صحته مع أن معالجته كانت

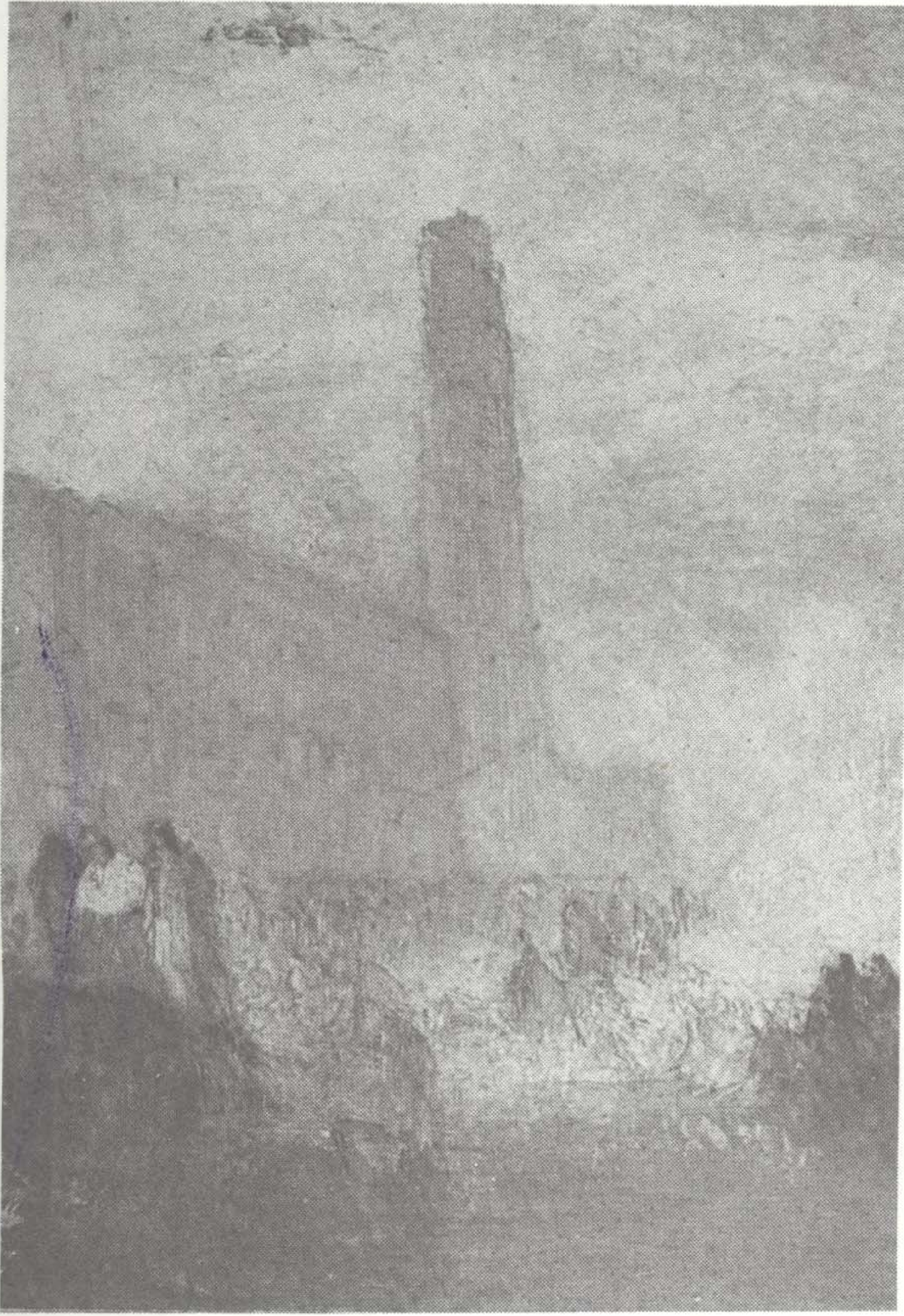
بنايات البرلمان) و (سفينة العبيد) اللوحة التي كتب عنيها (راسكين) قائلا أنه لو كان عليه أن يخلد اسم (تورنر) بلوحة واحدة فقط فسوف تكون هذه التي يختارها ـ ، (يوليسيس ساخرا من بوليفيماس) ... الخ ..

وفي هذه الاثناء كان العامة يرجعون عن صور (تورنر) الهوائية والسريعة الزوال ، المصنوعة من الضوء الطبيعي والتي لا تميز خطوطا واضحة المعالم لحدود الاشكال ، ويتحولون الى ما هو واضح والى صلابة حجمية (كونستابل) .

في هذه الفترة المتوسطة من رسمه وعندما حقق قمة منجزاته عرف (تورنر) ولاقى العداء الذي آلمه طويلا ، بينما يعتمد فن (كونستابل) على البحث الفطري والمحض عن الوضوح قاوم (تورنر) ـ ولكن بيأس ـ الرفض لكل منجزاته الجمالية ، وذلك عن طريق جعله للصورة اكثر رقة الى أن اصبحت نوعا من التشبيه او الاستعارة المعنوية النفيسه والراقية ، وقد حاول معالجتها بحرية أكثر وتقنية أكثر احكاما ، ان [الحداثة] في الطريقه الجدلية ، التي تتحقق فيها الرفعة الحديثة ، والتي ترتكز على المتطلبات الضرورية للثقافة الكلاسيكية ، نجدها متمثلة في لوحة (مطر وبخار وسرعة) التي عرضت عام (١٨٤٤) فالقطار الذي يظهر ثم يختفي وسط زوابع الريح ووسط المطر يشبه اسطورة الانتقال أو التحول لى عالم جديد مغاير للطبيعة ، كل رؤية صفرت لتعبر عن العالم الداخلي العميق لهذا الذي بدوره كان يجد فيها ملجا ، في لحياة أيضا نجد (تورنر) يهرب ويخفي نفسه تحت اسماء مستعارة ، في أعماله التي قدمها في اواخر سن النضج أصبحت اللوحات التي تصور الروايات اكثر دقة ، فكل شكل كان مكسورا في حركة الضوء وفي تغير الفصول ، كل حجم انحل وذاب في تقلبات وترددات دوران الريح السريع الضوئي غير المحسوس والذي اصبح الان اسطورة ورمزا للاسطورة .

ان أعمال هذه الفترة تكشف حقيقية مأساوية لحياة (تورنر) الشخصية ، فقد صورت الارتفاعات الكونية أو بالاحرى كل ما يندفع مرتفعا ويتحرر من قيد في حد أقصى من الغضب والعنف ، وهذه الاعمال قد أخذت مكانها وسط الاعلانات الخطيرة للثقافة الاوروبية في القرن التاسع عشر .

ففي كتاب « الرسامين الحديثيين » يلقى (راسكين) الضوء على كيفية تكوين وخلق فن (تورنر) ، بعض الناس يرون اكثر من غيرهم ، ولكن تأثير رؤيتهم الابعد هذه يكون في أنهم يشعرون بأنفسهم أنهم غير قادرين على رؤية كل شيء ، وكلما كان احساسهم أقوى وأعمق كلما ازداد عدد الاشياء



تورنر - ضباب في الميناء

التي يرونها بشكل جزئي من حولهم ، ومتعتهم تتمثل في النهاية في تركيزهم على هذا الجزء الغائم من منظرهم والى حد ما يتركون جانبا الاشياء التي اصبحت شائعة نسبيا وربما يتركون أيضا النتيجة والخلاصة التي تنجم عن كيفية رؤية الناس الاخرون لهذه الاشياء ، لان الرقة واللطف والظلال والاضاءة الخاطفة لا يمكن ان يلاحظها الا من لديه الرؤيا ذات القدر الاكبر من الممارسة .

ان جذور فن (تورنر) ولدت عند احتكاكه الاول مع الواقع ، وكما أظهر لنا أن هذا ليس شكلا وضيعا من (الوعي) ولكنه في حد ذاته كان قادرا على أن يعطي تماما وبدقة قيم الشكل ، والاحساس كالوعي الى حد ما يمكن ان يزداد عن طريق الممارسة المستمرة للالمام بالصورة من ادراكها الى الاحساس بها .

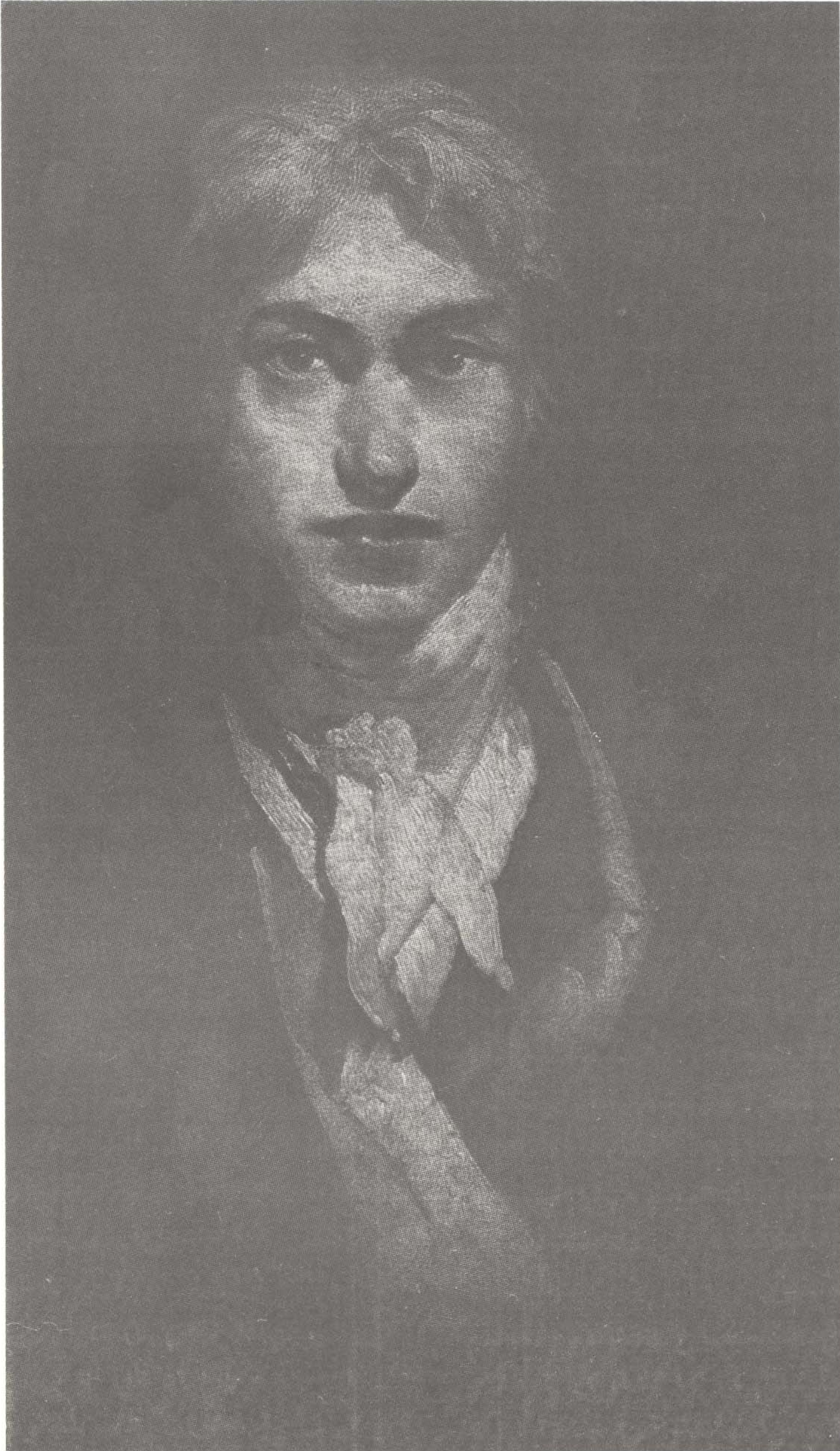
وأخيرا يمكن القول أنه لتجاوزه أو تغطيه للاصول العاطفية الخلاقة والتأمليه في فنه ، ولاستمراره في تأويل مفهوم الرسم الى ما هو قريب من الواقع وموضوعي في الطبيعة ، لهذه الاسباب مجتمعة يعتبر (تورنر) أول الفنانين الحديثين في أوروبا .

تقنيّة الألوان المائيّة عند تورنر

فنان عالمي

تشارلز هوفمان
ترجمة: ألبير كندورة

صورة شخصية وهو شاباً



يعتبر ((تورنر)) واحداً من أعظم الفنانين المائيين في العالم ، ولد عام ١٧٧٥ ، عبقريته ظاهرة ، لقدرة لوحاته على التأثير والاثارة لدى المشاهد ، رغم السنين ، وهذا بالاضافة لقيمتها الكبيرة بيعت لوحته (دارك ريجي) ١٢×١٨ عام ١٩٧٥ ب (١٨٠٠٠٠) دولار .

– لقد أثارت لوحاته الغامضة والساحرة الكثير من التعليق عبر السنين ، أغلبها تحليلي وبعضها دراسات نفسية موضحة وقسم كبير منها اعجاب شديد ، أحد النقاد المرهفين كتب أن لوحاته ذات التأثير اللانهائي هي (كالجواهر) تحفظ في ملفاتها وتدرس باهتمام شديد ، ولقد أشار (جون كونستابل) الى أنها تبدو وكأنها رسمت ببخار ملون .

هناك ثلاث طرق للخلق في التصوير ، وسنذكرها هنا حسب أهميتها في الترتيب ، ولم يظهر (تورنر) واحدة منها فقط بل كلها ، : ١) ابداع وتطوير تقنيات جديدة ، وأغلب تلك التي ابتدعها (تورنر) هي اليوم متداولة ، ٢) خلق أسلوب ذاتي ، لقد انتقل من واقعيته الاولى ، ولقد بدأ يحدد ، ويركز على تحويل مواضيعه ضمن جماليات مثالية بديعة .



تورنر - صباح ضبابي

٣) تقديم مفهوم عام ، في حياته قدم مفهوما كاملا عاما حيث اللوحة تجرد الطبيعة من عناصرها المسماة اللون والضوء ، ولا يمكن للعديد من الفنانين أن يقوموا بهذا الابداع المتعدد الجوانب .

● لقد تابع بعض الافراد عملية تنفيذ لاعماله المائية ، وتعليقهم الوحيد هو أن ذلك يساعد على عدم السقوط بالروتين ، ولم يكن يتبع أي طريقة ثابتة ، معنية في أعماله ، وذلك ((بالفسيل)) ومن ثم الازالة ، وكان قادرا على التعبير عن أفكاره ولكن لحسن الحظ لم يكن هو المصدر الوحيد للمعلومات عن أعماله ، وبالبحث في مكتبات (لندن) وجدت بعض الملاحظات والدراسات القديمة عن طرقه المتعددة ، ونتائج أعمال تحقيقية قام بها خبراء على نسخ أصلية من أعماله ، وهي تظهر أنه كان في طليعة الفنانين المهينين العمليين ان لم يكن الاول ، مع العلم أن ذلك قد أصبح اليوم شائعا ، كالغسيل ، وجعل الورقة تفيض بكمية الالوان، واستعمال الفرشاة الجافة واللمسات السريعة القصيرة ، وكذلك كان من بين أوائل الذين ذهبوا من الالوان الكامدة الى الزاهية ، على أي حال هناك أيضا تقنيات ليست معروفة جيدا ومذكورة لاحقا ، ربما فيها فائدة أو تثير اهتمام الفنانين المائيين اليوم .

ان أغلب الناس يظنون أن الالوان المائية (صافية)، لكن (تورنر) كان يستعمل الابيض ممزوجا مع ألوانه ، وهو يقول أنه يلجأ لهذا (لتحلية) الالوان ، وللحصول على أجواء ذات تأثير أكثر نعومة ، ولمنع الالوان من تداخلها عند تقديمها في اندفاعها ، وفي فترات كان يلجأ لمزج الالوان مع نسبة من الابيض لجعلها كامدة ، وأوراق مصبوغة ، وبعضها مصبوغ ، بعصير التبغ ، وحبر



تورنر - البندقية

هندي ، وخطوط حبر ملونة وذلك للحصول على التفاصيل والتحديد العام ، ومزيج لوني لزج وذلك ليعينه على حك الالوان ، وألوان حوارية ، وأحيانا أقلام الخشب ، بحيث تبدو رائعة جلية . كبناء اللوحة ذاته .

● ويلجأ لتلميع أجزاء من لوحته للوصول الى نسيج مختلف ، متغير بهدف ولافطاء ألوان كامدة لشمسه يحك الورقة ، ويلونها على جهتها الاخرى ، ولاستعادة البياض يعمد لحك اجزاء من سطح الورقة.

ويفرك الالوان الرطبة بأطراف أصابعه ، ويحك الالوان بظفر ابهامه القاسي الحاد ويضع اللون الرطب على اصبعه ، وكان يفضل أن يستعمل البصاق بدل الماء ، عندما يستعمل مسحوق الالوان .

كان يعمل بطرق انتاج عديدة ، وقد وصف احد الفنانين الذين راقبوه عملية تتابع رسمه كالتالي ، رسمة سريع ، ثم يغمر الورقة بسطل من الماء ،ثم يسحبها . وسريعا يغسلها بتدرج الالوان المطلوب،مازجا لون بلون على الورقه . وعند الانتهاء يتركها تجف. بينما يكون قد قام بنفس العملية للوحة التالية وعند ماينهي من هذه ، تكون الاولى جاهزة للانتهاء . وعملية الانهاء تتم كما وصفت في مكان آخر | .. أخذ (تورنر) احدى تلك الاوراق وأضاف لها البريق . والالوان المطلوبة واعتمدها فبدت كأنها منظر غروب . اومشهد بحري ، او منظر طبيعي لبعض التضاريس | .

أعتقد ان ماهو اكثر اثارة هو طريقة عمله على اللوحة . وبسبب من تحفظ منه ليس هناك أية معلومات اولية عن طريقة عمله لتلك اللوحات البديعة. ويحيط بذلك الغموض الذي أثار عدد من الناس الذي اعتادوا على تقنيات الالوان المائية ، واستغرقوا في دراسة نسخة الاصلية معتمدين على معرفتهم لاعادة احياء طريقته تلك . لقد قمت بجمع ملاحظات ومعلومات من عدد الخبراء في مناطق مختلفة ، قاموا بدراسة

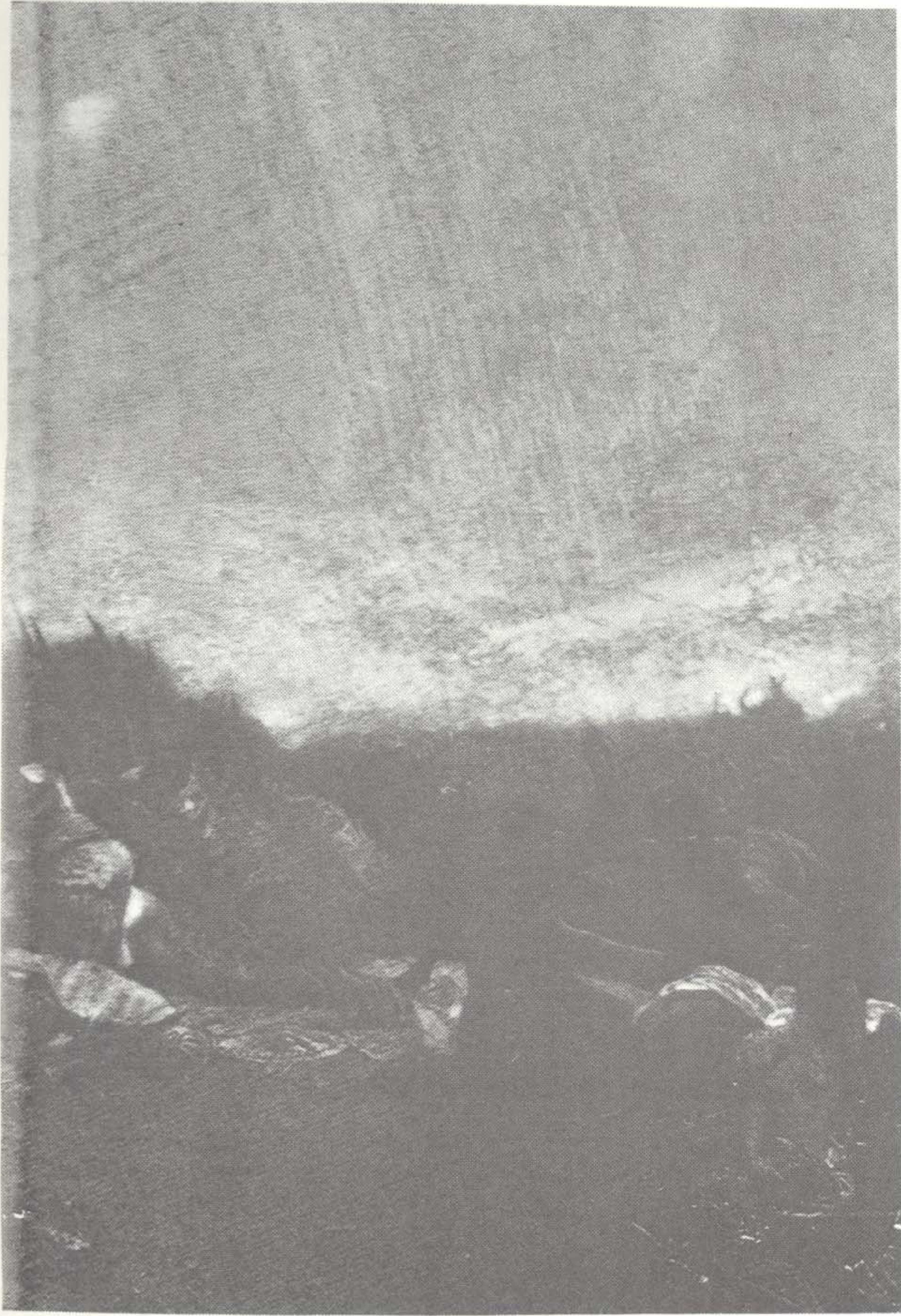
لوحات مختلفة واعتمدوا بلا شك عليها في دراستهم، تظهر لي ان الاختلاف بين المحللين يمكن نسبه الى أن اسلوب (تورنر) كان متدفقا في تنوعه ، وكان تجريبا بلا حدود متنقلا من طريقة لاخرى ، سابرا لاحتمالات جديدة ، بالاضافة لذلك كان يتقدم في أسلوبه في حياته الخاصة أيضا ، لذلك لم يكن بامكان الخبراء تزويدنا بنظرة مبسطة ، نمطية للمساته البديعة .

ولكننا نأمل بأن يثيروا الفنانين للبحث عن اساليب شخصية عديدة وكثيرة لوضع الالوان المائية ، ويكتب (م . هاردي) [الرسومات والرسم المائي في بريطانيا] :

ـ [.. توضع الالوان النقية من الانبوب فوق أجزاء تم غسلها من اللوحة ، ويقدم الضياء بواسطة ريشة رطبة ، وباستعمال ورق نشاف ، أو خرق بالية ، أو باستعمال سكين وحكه ، ثم يقوم بعدها بالانكباب على العمل على بقع معينة عديدة ، وبشكل لا محدود ولا نهائي وذلك بازالة الالوان بفرشاة رطبة] ، وهناك ملاحظات وأوصاف أخرى في دفتر الملاحظات تتضمن : [يمكن الحصول على ذلك الجمال الغامض بتغيير سطح الورقة ، وبالالوان الباقية على نسيج الورقة بعد حكها أو غسلها ، وتتغير الالوان مع تغيير اضاءة اللوحة وهذه القابلية للتبدل هي التي تعطي اللوحة جمالها] ..

وكتب (والتر سبارو) في مجلة (الاستديو) وهي مجلة فنية انكليزية ، ـ [. لقد تم في المجال اعمال تورنر ، حك اللوحة بأداة مدببة ثلمة قطعت بآلة حادة، ولقد عولجت بطرق عدة لاعطاء تلك الروح الحيوية الزاهية وتنوع المعالجة] . وكتب (كاج) في [الوان تورنر] ، ـ [.. كان يضع الوان فوق الورقة وهي ما زالت رطبة ، ويقوم بعمل التدريج خلال ذلك ، لقد كانت عمليات الانهاء لديه سريعة بشكل غريب وبديع ، ويبقى يبدل ويعمل ولاينقش الى أن ينتهي ، وهذه السرعة كانت تخلق التقاوة والضياء] ، وقد وصف (التيش) طرق (تورنر) لمجلة (ستوديو) فكتب ـ [.. لقد كان حريصا على أن تظهر الورقة البيضاء عبر عدد هائل من الالوان المكسورة الطافية فوقها ، وبعد أن ينهي ذلك ، وكان يتم عمله بخطوط حادة ودقيقة ، واضحة (مشغولة بالريشة او القلم) ، وكان عمله هذا يجعل العمل مترابطا ويترك الالوان الاولى التي في الاسفل تشع وتتراقص عبر شبكة الالوان التي فوقها] .

ولقد قمت بفحص عدد من لوحاته الاصلية لمراقبة نتائج عمله بدقة ، ورغم انها قد أنهيت قبل (١٥٠) عاما فان الالوان تبدو وكأنها قد عولجت بلطف ورقة ، لقد تخلى (تورنر) عن بعض اساليبه عندما تقدم في العمر ، ولكن ويمتلك الخبرة العميقة بالتعامل مع الادوات الفنية وبخلفيته الرائعة انتج لوحات مدهشة] .



تورنر ـ تفصيل من لوحة

ورغم ان (تورنر) كان شهيرا في تكتمه الشديد على عمله ، فانه مرة دعا ابن أحد زبائنه الدائمين الاثرياء ، (والتر فوكس) ، [. ليراقبه خلال عمله ، ولسوء الحظ فذلك الصبي لم يكن ذو معرفة بالفن ، وكتب مقاله ربما سنين بعد ذلك ، وهنا جزء من مقاله] ، ـ [.. لقد بدأ بوضح الالوان الرطبة على الورقة حتى تشبعت ، وبدأ يحك ، ويفرك ، ويخرمش باهتياج . وبدا كل شيء وكأنه فوضى مطبقة . ولكن وبالتدريج وكأن ذلك سحرا أصبحت تلك الورقة شيئا مميزا بدقائقها الحادة الدقيقة . ولقد عبر احد مراقبيه خلال عمله بانه كان يعمل مثل (النمر) وأضاف (كينيث كلارك) ـ [ان (تورنر) يكون في ذروة نشوته خلال عملية خلقه لعمله الفني] .

بعد فترته المبكرة ، نال حرية كبيرة في مواضيعه، وقد اشتكى بعض ممن اعتادوا من أسلوبه في تغيير بناء وتقسيم مظاهر الطبيعة بما يلائم أفكاره ، لقد كان يبرع في تلك الامور التي تثير اهتمامه ، الجبال المرتفعة



تورنر - منظر

يزيد هو من ارتفاعها ، ويضخم من حجم الانهر ، وهـذا لم يكن حسب ما يقول الناقـد (جون راسكين) - [محاولة منه للتغيير بقدر ماهو احساسه الفريزي باعادة التكوين لبلوغ التأثير التصويري الاكمل] .

كذلك الوان (تورنر) كانت تعسفية ، حيث كان يلجأ من خلال خبرته الى دراسة تأثير الضوء اللونـي ان رآه ويختزنه في عقله أو في دفتر رسومه السريعة لاستعماله في المستقبل ، في أيام (تورنر) كان الفنانون يستعملون الطريقة الاكاديمية التقليدية للالوان (حيث الاشجار في مقدمة الصورة دائما لونها بني) ، ودعا (تورنر) أن على العقل الخلاق أن يخرج من القواعـد والتقاليد اللونيـة ، المليئة والوصول الى الالـوان (الطبيعية السامية) ، في فترة ذروته لجأ الىاستعمال التدرج اللوني المشع ، الذي يبدو كاشكال ضبابية أو كألوان حادة شديدة الدقة ، وهذه الامكانيات التي هي من ابداعه جعلته محببا للفنانين المحدثين ، لقد صنع (تورنر) الكثير بالالوان مما يستدعي لامضاء وقت طويل لدراسة هذه المظاهر في نسخها الاصليـة او أعمالـه المائيـة .

وكان نادرا ما يرسم لوحة في المكان الاصلي لها ، وأخبر أحدهم مرة أنه بامكانه ان يرسم ١٦ لوحة في الوقت ذاته التي تحتاجه منه لوحة في المكان ، كـان يرسم اسكتشا سريعا ، ويلونه بمخيلته ، بمعرفته العميقة بالطبيعة ، أو بتطويره بطريقة تلوين جديدة . لقد كان يعمل بسرعة ونادرا ما أمضى أياما على لوحة مهما كانت صعبة ومتعبة .

لقد شاهدت منذ سنين بعيدة اول نسخة اصلية لتورنر ، منظر من سويسرا وما أثارني أيضا تلك الالوان المخففة ، الملطفة ، وكانت حية ومترقرقة ، واخيرا بدأت أمعن النظر فيها قطعة بقطعة وكتب بعدها - [.. ليس هناك انش مربع واحد ليس فيه متعة ، اللون ، التنوع التناغم ... الخ .] . وكم هو جميل وصف (والتر سبارو) عام (١٩٠٣) في مجلة (الاستوديو) عندما كتب - [ان تلك الالوان والميزات اللا متناهية في رقتها وتنوعها ، لدى الفنان هي المطلق ولا محدود] ، وهناك مظهر آخر من لا محدودية الفنان بمحاولتـه اللاهثة الطبيعة واسرارها التي ، يمكن سبر غورها ، والتي يحاول الفنان دائما أن يكتشفها ، ولقد اقترب (تورنر) من هذا اكثر من معظم الفنانين .

فلاديمير ديمتروف
الفنان المعلم

ترجمة : وفاء سليمان

فلاديمير ديمتروف ... المعلم

ترك لنا (فلاديمير ديمتروف) بين لوحاته ودراساته شيئا عن حياته :

ـ ((اني من عائلة فلاحين فقراء ، وكان جدي وجد جدي كاهنين ... التجأ أهلي أثناء الحرب الروسية التركية الى (فرورك) ، وأثناء حرب التحرير التي استمرت (١٨٧٧ ـ ١٨٧٨) ، وفي تلك القرية التابعة لمنطقة (كوستانديل) كان جدي كاهنا ... ولدت عام (١٨٨٢) في شهر كانون الثاني ، وبعد وفاة جدي استقرت عائلتي في (كوستانديل) حيث عملت والدتي بمشقة بالغة لتأمين معيشتنا ، لان والدي كان معاقا ، وعملت كخادمة وأحيانا كانت تغسل في البيوت)) .

ويروي المعلم (ديمتروف) لاحد أصدقائه ، الرسام ومؤرخ الفن (آسان فاسيلاف) عن فترة طفولته الطريفة ، اذ كان والده أثناءها يعمل حارسا ، وفي أحد الايام كان يتنزه في الحقول ، وهبت العاصفة، وشاهد امرأة مسكينة تحاول جهدها انقاذ محصولها الضئيل في خضم العاصفة الهوجاء ، وفي غمرة القلق الذي كانت تعيشه تلك المرأة رفع والده بندقيته وأطلق النار على الغيوم ، وبقيت ذكرى هذه الحادثة محفورة في ذاكرته ، يرويها مرارا وتكريرا .

لقد ترك المدرسة مجبرا ، وهو في الصف الثالث ، وتذكرنا هذه النبذة الضئيلة عن حياته ، بكاتب امريكي كان يعمل تارة كبائع صحف وأخرى كرسام في البيوت، وعمل أجيرا ، وأمين مكتبة ...

ـ ((ضربات الفرشاة الثابتة على الجدران والابواب ، وعلى قصاصات الورق التي كانت تقع تحت يدي ، وتجذب انتباهي ، ومساعدة سكان المدينة لي وذلك بابداء اعجابهم بما أرسم ، ومساعدتي ، لكل ذلك ، استطعت أن أتخلى عن مهنة (النسخ) وأدخل عام (١٩٠٣) مدرسة الرسم في صوفيا لأنهي دراستي عام (١٩١٠) .

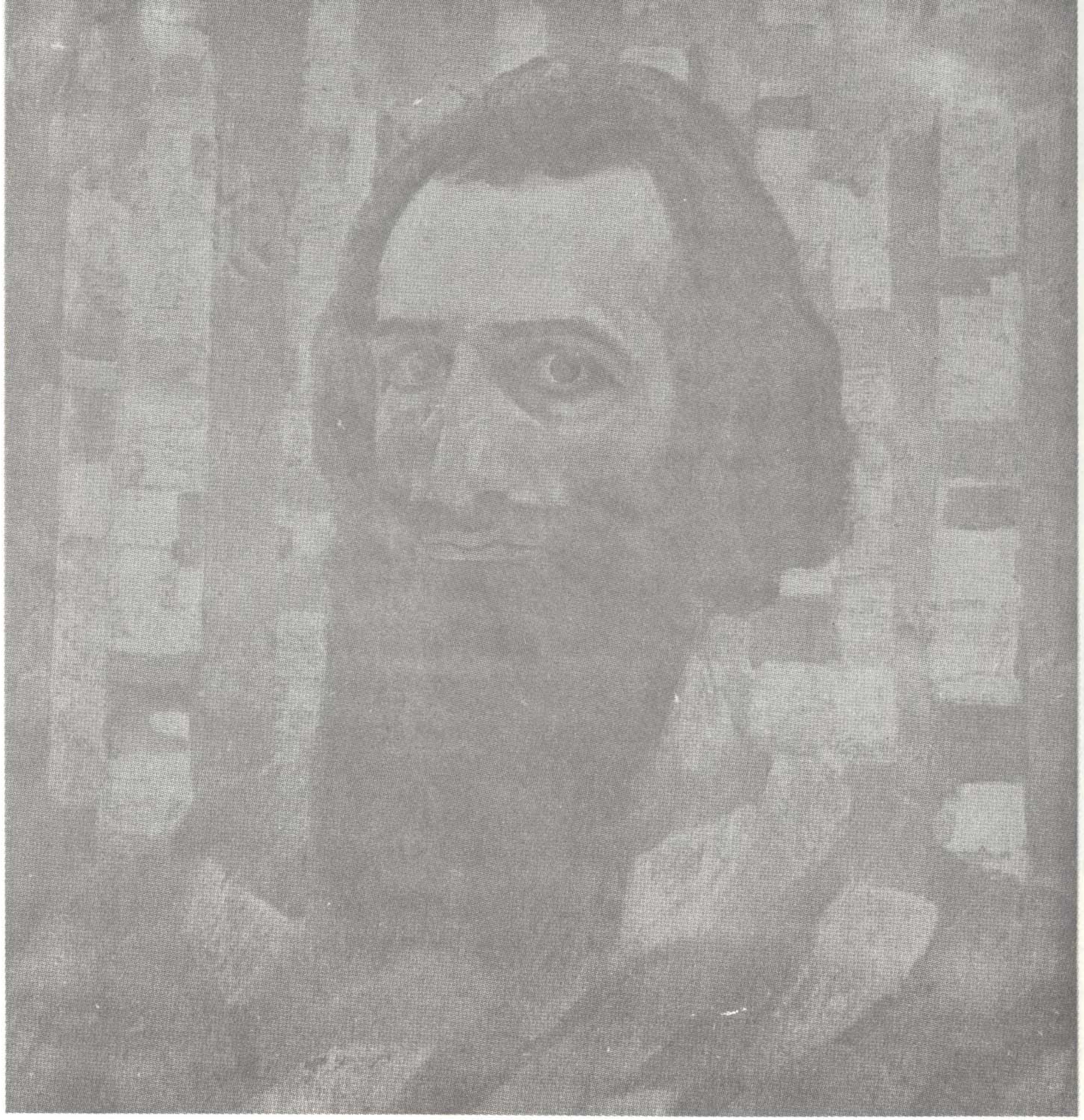
وبين عامي (١٩١١ ـ ١٩١٨) تعلمت فن الخط والرياضيات الذهنية في المعهد التجاري عام (١٩١٠)، وفي عام (١٩١٩) ، وبعد تدربي في مدرسة ثانوية في صوفيا ، تركت التعليم نهائيا)) .

بهذه الطريقة المختصرة ، الدقيقة دون (المعلم) أحداث حياته ، وعندما كان يبدي نصائحه وأفكاره وأحكامه ، لم يذكر رحلة مدرسة الرسم في صوفيا مع تلامذته الى (موسكو) ، و (سان بطرسبرغ) ، حيث تعرف على الفن الروسي الكلاسيكي ، الذي أحبه ، ومقابلة عـدة رسامين من بلغاريا (سيراك سيكتنك) و (بوريس جورجيف) وكانا طلابا هناك .

وسافر الى روما عام (١٩١٠) ، ثم زار (باريس) و (برلين) و (لندن) عام (١٩١٢) ، التزم بالجيش طوع ارادته كرسام حربي ، وشارك في حرب (البلقان) وعرف كصحفي ، وقد كتب عنه (فاسيفلاف) :

ـ ((كان المعلم قد دخل الجيش كرسام حربي في ثكنات (كوستانديل) ، وكنت أزوره باستمرار وارى رسومه ، وكانت موديلاته (الجنود بكامل أسلحتهم وهم يأخذون أماكنهم في خندق التدريب خارج الثكنة ، وكان يرسمهم وهم يستريحون وهم يعملون ، وهذا كان يسمح له بأن يرسمهم بسرعة كبيرة وبدقة بالغة لقد كان المعلم يرسم بسرعة كبيرة)) .

وحين ترك التعليم عاد الى القرى يتنشق الهواء النقي وعشق الرسم في الهـواء الطلـق وفي الاماكن الفسيحة المكشوفة .



فلاديمير ديمتروف - صورة شخصية

وكان يجد صعوبة كبيرة بعد أن ألف الاماكن المغمورة بالشمس ، ولهذا أصبح يكره المدارس الاكاديمية ، وكل الحاجات المرتبطة بها .

وحين نظمت مدرسة الفنون الجميلة في صوفيا ، واتخذت لها اسما (مدرسة الفنون الجميلة) وشهدت تبدلات هامة في مجال المناهج مع دخول دماء جديدة اليها ، واشتداد الصراع بين الجديد والقديم على أثرها ، عرضوا عليه أن يدرس في الاكاديمية .. لكن (المعلم) رفض المنصب . وما هي الاسباب يا ترى ؟

وهذا ليس الا مثلا حيا على طبعه الذي لا يلين ، مثلا على عزوفه التام عن كل شيء الا رسالته الفنية ، واكتشف في (سفيكتوف) الضوء والظل والالوان ، ولم تعزيه المناصب على الاطلاق ، بل كان يشعر بأن مركز الاستاذ سيكون عقبة أمام تحقيق ذاته ، كفنان ، وهناك أمر يدل على وفائه ، اذ كان يعتبر أن الاستاذ في الاكاديمية ، يحتاج الى مسابقة فنية . وهذا الموقف لم يكن الاول لديه ... بل هناك المواقف الاخرى الكثيرة ، منها أنه رفض المشاركة في رحلة مجانية قائلا : - [على المستفيدين مجانا من الرحلة أن يمروا بمسابقة] ، مذكرا ... بأن هناك بعض الاشخاص المشاركين قد استفاد من رحلة مجانية ، دون حق .

وبمناسبة أحد المعارض للفنان ... الذي أثار اعجاب الناس ، وخاصة الطلاب الذين تعلقوا به ، وأصبح حكما بين (التقليد) و (التجديد) ، وأتى (لوتزار) وكان وزير التعليم ، مراقبا اللوحات والتي بلغت / ٢٠٠ / لوحة ، وكان بينها عدة أعمال هي دراسات للوحات سينفذها ، فتمنى الوزير شراء بعضها ، ولكنه رفض البيع ، وقال :

- [هذا ليس لسبب رغبتكم في اللوحات ، بل لانني بحاجة لهذه اللوحات لعملي في المستقبل] وهكذا نجح في مخاصمة الوزير .

وقد استطاع أن يؤمن بعض المال من ريع هذا المعرض ، فسافر الى (ايطاليا) برفقة (بوريس جيورجيف) ليمكث هناك طويلا ، ويطلع على روائع المتاحف الايطالية ، والتقى هناك بنصير الفن والادب الامريكي (جون كران) وهو ابن عضو في مجلس



فلاديمير ديمتروف ـ
قص

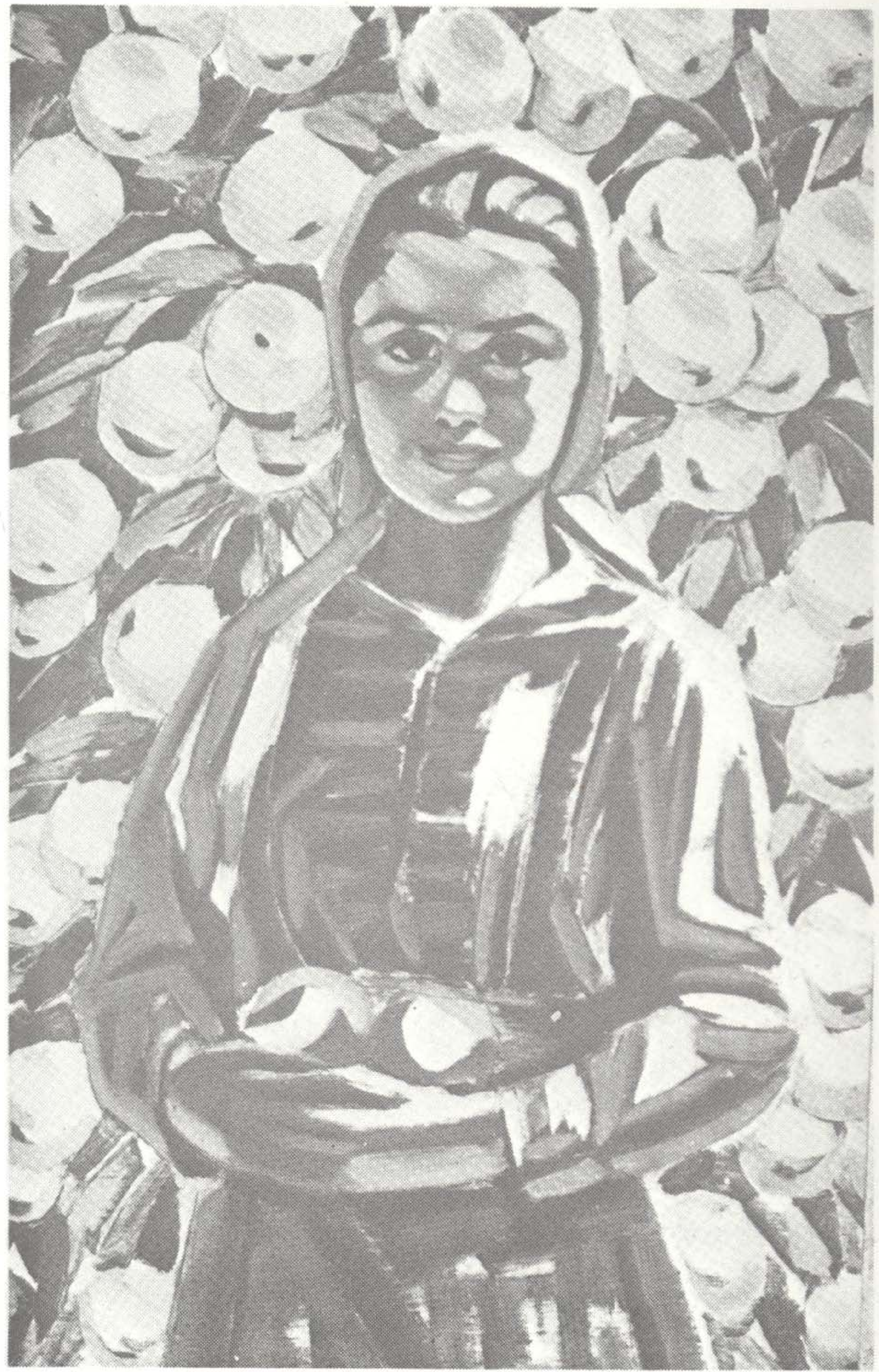
الشيوخ ، وعرض على (المعلم) مساعدته ، واضعا تحت تصرفه مبلغا كبيرا من المال للحصول على (٣٠) لوحة من لوحاته ، وكانت تلك بداية لرسم مجموعة كبيرة من اللوحات ، خلال عدة سنوات ، كان خلالها (ديمتروف) ينتقل بين أوربا و (الولايات المتحده) على نفقة (كران) ...

ولكن لنتساءل : هل كان سعيدا ؟!

لقد عاد من (الولايات المتحدة) مريضا ، ومع ذلك فقد بعث عدة لوحات من أعماله الجميلة .

وحين عاد الى قرية (تشيتكومنسي) في منطقة (كوستانديل) ، كانت تغمره سعادة حقيقية ، وذلك لانه قد حقق استقلاليته التامة ، كما كان يردد دوما ، وعن طريق هذه الاستقلالية ، وباسم حب الفن رفض الكثير من الامور ، لم يتزوج على الاطلاق ، واعتبر أن من غير الممكن تأمين سعادة لأسرة ، وكان تعيسا لانه كان يشعر بأن عدة لوحات له قد غادرت بلده ، وضاع منها الكثير ، ولكنه كان يعرف أن هذه الضريبة لا بد منها ، كي ينعم بالحرية ، ولهذا كان لا يترك لوحة له تذهب الا والدموع تنهمر من عينيه .

ومن قرية (شيشكوفتسي) الجاثمة بين الغابات ، أخذ (المعلم) شهرته العالمية ، وفيها عاش حتى وفاته، عام (١٩٦٠) ، وكان يتركها أحيانا ، اذ أن (كران)



فلاديمير ديمتروف - فتاة شابة بلغارية

قد أوقف مساعدته له ، وخلال عدة سنوات ... عرف الحاجة وغدر المستقبل ، وفي عام (١٩٣٠) قرر وزير التعليم العام أن يساعده ويبعث له بنفقات تغطي احتياجاته ليتفرغ للفن متخلصا من الهموم المادية ؟!

وفي مرحلته هذه التي أمضاها في (شيتسكوفتسي) انتج أجمل لوحاته ، وكان معرضه في (صوفيا) علم (١٩٣٨) وفيه تتفتح عبقريته كفنان ناضج ، واللوحات تعرض اليوم في متاحف عديدة وأهمها (اللوفر) .

تصور الدراسات البلغارية (فلاديمير ديمتروف) المسمى (المعلم) ، على أنه رسام أصيل ومميز ، عرف كيف يعبر عن هوية الطبيعة ، والناس ، والفكر الوطني ، وهو يعتبر بشكل عام (بطريرك الفن البلغاري) ، وذلك لقوة شخصيته وأسلوبه ، وقد أصبحت أعماله من المصادر الحية للروح البلغارية .

وعلى الصعيد التاريخي ، سيطر (المعلم) على جميع الاسلوب التزييني للروح الوطنية ، ذلك الاسلوب الذي فرض وجوده بعد الحروب التي قامت في (بلغاريا) بين عامي (١٩١٢ - ١٩١٨) ، والتي ولدت شعورا وطنيا وعودة الى (الرومانسية) .. ولم يكن (ديمتروف) هو المبتكر للاسلوب الوطني البلغاري ، لكنه كان بالتأكيد الممثل الاشهر له ، وكان قبله مهملا ، وقد برز بين بعض الفنانين الذين استفادوا من (الفولكلور) ومن (الأيقونات) .

وهو لم يصل الى جمالية الفن الوطني فورا ، ذلك لان عليه أن يحقق ثورة خاصة ، ويكون (الفنان الكلاسيكي الكبير) ، ويعبر بعدها عما يريد :

ويمكن تقسيم أعمال المعلم (ديمتروف) الى أربعة مراحل :

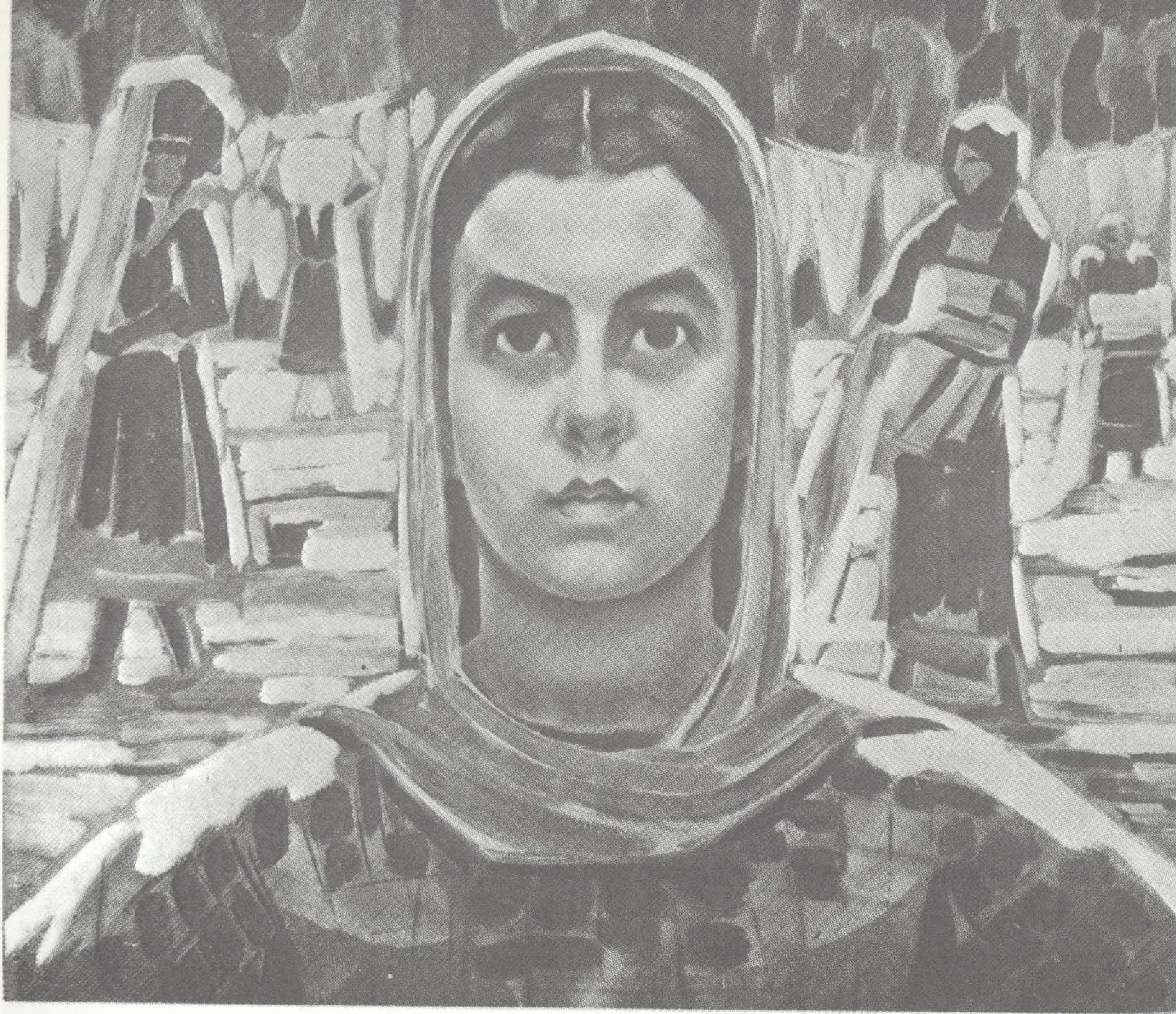
١ - الفترة الواقعية : التي استمرت منذ نهاية دراسته للفن وفي مرسم مدير المدرسة (ايفان مارك فيتشكا) الرسام الاكاديمي الشهير ، وفي هذه المرحلة رسم الوجوه الشخصية لأقربائه ، والفلاحين ، ولشخصيات مدنية عسكرية ، وقد ظهرت انسانيته وروحه بعمق في هذه الوجوه ، ونرى في لوحته التي رسمها في نهاية مرحلة الدراسة ، شاعرية خاصة وكانت الفتاة الجالسة بجانب السرير ، والفتاة هي شقيقة الفنان .

وفي لوحته (وجه أمي الحزين) ، التي رسمها عام (١٩١٤) قدم لنا نموذجا مجسما بدرجات ضوئية معتمة ، فكأنها نحتت بالطين ، وقد اكتسبت اللوحة أهمية (رمزية) ، لانها قد أصبحت تمثل (العذراء - الأم) وهي تبكي تراجيدية شعبها .

ولوحته التي تمثل الصورة الشخصية هي مادته الاساسية لدراسته للانسان ، وكان يرسم دوما سبع لوحات شخصية ، بعضها واقعي وبجمالية ، وبتدخل نفسي ، والبعض الآخر أكثر اقناعا ، وبأسلوب تزييني ، وفي رسوماته تبرز الناحية النقدية تجاه العالم .

٢ - المرحلة النحتية : رسم (ديمتروف) عدة مواضيع عن (الحرب) ، بالحبر الصيني ... ورسم رسوما سريعة لحياة الجنود في الجبهة .

ان احساسه العميق بالرغبة في التعبير العام ابعده عن رسم بعض الموضوعات ، والى اتجاهه الى الرسم الشرقي الاوربي ، وتأثره بسيزان وكل هذا اوحى له بمعالجة (نحتية تشكيلية) للاشكال والكتل التي تبدو محفورةفي الحجربتركيز هندسي وتجسيم للنموذجالمقنع، وبمساعدة خطوط خفيفة متوازية ، ويبدو أسلوبه هنا في لوحة (أمي) التي رسمها عام (١٩١٤) ، ويمكننا أن نعلق على هذه اللوحة بأنها توحي بعمل محفور على الحجر وجد ضمن عناصر تصويرية لأيقونات خشبية حفرت في عصر النهضة الوطنية البلغارية .



فلاديمير ديمتروف -
غسل القماش

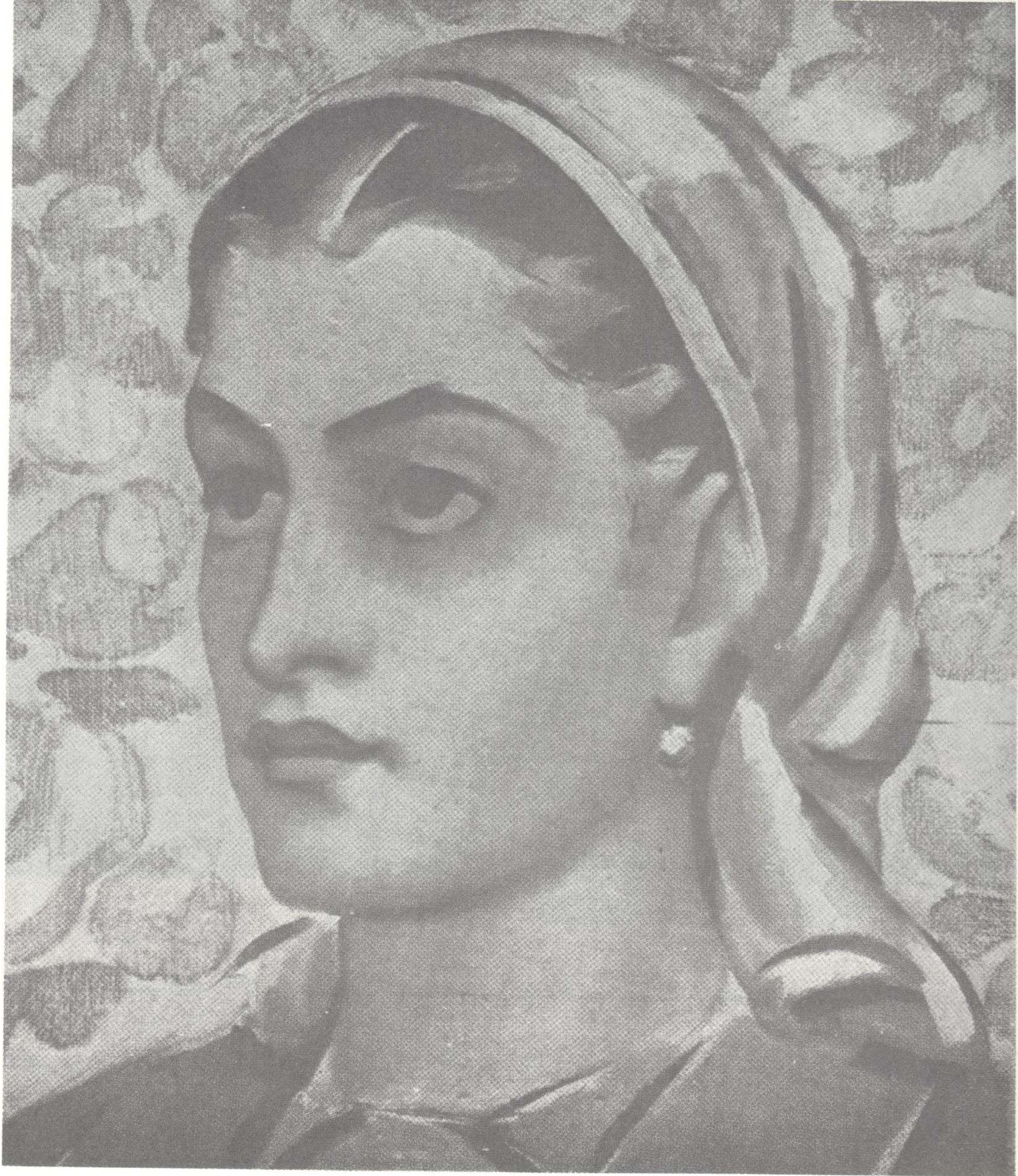
وفي عام (١٩٢٣) نظم (ديمتروف) معرضا في الشمال ثم في (روما) ، وفي (سراكوس) حيث رسم عدة لوحات ورسوم بالحبر الصيني بطريقته (النحتية ـ التشكيلية) وتذكرنا لوحاته بأعمال الفنان (بيت موندريان) ، وهو يبحث عن مخرج ينفذ من الالوان الاكاديمية الى الحركة اللونية للشكل الفني ، وطالما انه قروي الاصل ويحمل في قرارة نفسه اتجاه التنويع والتناغم اللوني للانسجة الفولكلورية ولغابات وحدائق مزهرة من طفولته ، وهذا النزوع الطبيعي الى الالوان الحية يتناغم مع الثورة التي حدثت في التصوير الاوربي عامة في مجال التعبير اللوني .

ولقد اعترف (ديمتروف) بتأثره بأعمال الفنان (أندريه دوزان) المعروضة في (صوفيا) عام (١٩١٦) ، وفور رؤيته لمساحاتها اللونية عاد ثانية ليدون في مذكراته عن رحلته لايطاليا عام (١٩٢٦) والبندقية ، وفلورنسا ، وأدهشته التقنية اللونية عند (ماكس ليبرمان) وأعمال الرسام الرومانسي (موريللي) و (ميليافين) الرسام الفولكلوري الروسي ، وأصبح عمله بعدها اكثر اعتمادا على المساحات اللونية كما في لوحة (أمي) عام (١٩١٤) ، والرسم الذاتي الذي رسمه لنفسه على خلفية من البقع اللونية ، وهذا يسمح له بأن يعكس بعض الحقائق الغامضة في اللوحة (أمي) عام (١٩١٩) ، وكذلك برزت الجوانب التزيينية بالاشجار والكرمة وهذا عكسته لوحته (الفجرية) عام (١٩٢٠) .

واثبت المعلم نفسه كأمل كبير للفن المبدع البلغاري، وكمعبر عن الروح الوطنية منذ معرضه الاول في (صوفيا) عام (١٩٢٢) .

٣ ـ المرحلة التعبيرية : ويميل (المعلم) الى التامل الفلسفي ، والى ولوج أعماق الكائن الحي والدراما الانسانية في (بلغاريا) ، وكانت الحياة الفكرية في تلك المرحلة تخضع لتأثير الادب والشعر ، وتبرز فيها السمات العاطفية والنفسية ، تحت تأثير جيل من الشعراء الرمزيين البلغار أكثر عددا من الفرنسيين والروس .

وتحت التأثير المباشر لفن الايقونات التقليدية



فلاديمير ديمتروف
فتاة شابة

البلغارية ، ولاعمال الفنان الكبير (غوستاف كليمت) ، وهو فنان نمساوي ، حدث تفجر آخر في أعماله ، وكذلك بتأثير (الفن الحالم) الذي يمزج الحلم بالواقع، وكان (أيفان ميلاف) طالبا بلغاريا اتجه الى ابتكار (فن وطني) ، يجمع الاسلوب التعبيري والتزييني ، المرتبط بالظروف التراجيدية للحرب ، بالاضافة الى (تصوف رومانسي) وطني ، وفي عام (١٩٢٤) دعا (جوان كران) الفنان المعلم لرحلة الى (براغ) و (برلين) و (الولايات المتحدة) ، وكانت نتيجتها تعرف (ديمتروف) على الاسلوب التعبيري الالماني ، وليظهر تأثيرها عليه في بعض الدراسات ، وخصوصا أعمال (سليفوت) و (كورنيث) ، وهما فنانان انطباعيان ، وأعمال (روسكوف) و (بشستاين) .

وبدأ مرحلة تعبيرية ، أثناء اقامته في (تركيا) عام (١٩٢٦) مدة ستة أشهر ، وفي (القسطنطينية) ، وجزر بحر مرمرة اذ بهرته الاسواق الشرقية الملونة ، والغرابة ، والبناء الديني ، والروائع الليلية والنهارية للموانيء ، فرسم عدة رسوم سريعة بعد عودته الى (صوفيا) ، وضمن مجموعة كبيرة من اللوحات المائية التي تدل على مدى عبقريته وحيويته ، كما رسم



فلاديمير ديميتروف –
فتاة شابة وأزهار

اللوحات التي تمثل تفجر الالوان وتعبيريتها ، وسحر بنغمات تشكيلية ولونيـة ، وقدمت البقع اللونيـة سيمفونية ساحرة ، لكن هذه الاعمال كانت تقريبا ، اذ عرضت لمرة واحدة ، وسميت بأعمال ولدت بعد وفاة صاحبها ، فأثبت وجوده وجدارته عندما جمع الكثير من الاضواء والظلال الفنية المعاصرة كمفاهيم سيزانية وانطباعية ، وتعبيرية ألمانية ، والرسم المحض للتعبيريين المستقبليين ، والتجريديين الامريكان .

وتظهر (التعبيرية) في معظم أعمال الفنان ، ففي لوحته (الحصاد) يبدو الوجه المرسوم كأنه مضاءا بالنار ، وتحت طاقية بيضاء معبرا بدرجات مضيئة ومعتمة ومتضادة بكل وضوح وتميز ، وفي لوحتـه (غداء الحصادين) تبرز الوجوه المتعددة ، وأشعة الشمس الملتهبة تذوب جميع وجوه الرجال الملتهبة مع الارض المحترقة التي يعملون فيها .

وجمع (جوان كران) عام (١٩٢٣) و (١٩٢٧) عشرين لوحة للمعلم ، رسمت في المرحلة (التشكيلية النحتية) و ومرحلته التعبيرية وقد ضاعت هـذه اللوحات ، من الملكية الوطنية للفن البلغاري المعاصر .

٤ ــ المرحلة الزخرفية : وتتوافق هذه الفترة مع المرحلة الفولكلورية الجديدة ، وتعبر عن مرحلة هامة في مسيرة الفن الوطني البلغاري ، وتعكس بما تقدمه عن ايقنوغرافيا تامـة للمرحلة ، مثلها مثل المرحلـة الكلاسيكية .

فبعد (المرحلة التعبيرية) ، وخلال عامي (١٩٢٦ ــ ١٩٢٧) عاد (المعلم) الى (كوستانديل) ، وغاص في الحياة الريفية ، ليعبر وبشكل تام عن أفكاره الفنية ، بما يخص وظيفة الفن ودوره ، دون اهتمام باللوحـة الشخصيـة والنفسية ، ويعـود الى نقـاء العنصر التشكيلي والتصويري في اللوحة ، وتكثيف الايحاءات المؤثرة في الشكل واللون .

وهكذا يندمج في التيار الاكثر تطورا في الفن الحديث ، لتلك الفترة ، ويعكس الاشكال الجمالية بوجه خاص (تصوير اللوحة) في الفن الغربي الاوربي ، وعلى طريقته الخاصة ، ويغوص في أعماق الكائن القومي ، ويحلل



فلاديمير ديمتروف - تكوين

الطبيعة والحياة الروحية البلغارية . ويصبح الممثل الاكبر لمدرسة الفنون القومية التشكيلية، وقد استمرت هذه الفترة (٣٠) عاما أصبح خلالها المعبر عن الحياة والفكر . وقد جعل من الفلاح البلغاري مثلا أعلى ، وخاصة المرأة والام والزوجة الشابة أو الفتاة الصغيرة، وخلق (أيقنة دنيوية) تعكس الجمال الخلقي والشكلي، وتقدم الحساسية .

وفي مجال الاسلوب اتبع صياغة جديدة يعتمد على الفولكلور وعلى العناصر الحياتية . لتقديم القيم الفنية التي ترجع الى (الايقونات) ، وحث على العلاقة العضوية بين التراث القومي الفني وبين المسيرة الفنية المعاصرة .

وهناك صفة مميزة له ضمن حركة الفن القومي، وهو انه ابتعد عن العناصر التراجيدية والدرامية المفرطة ، وعن الاحتجاج الاجتماعي ، والتي برزت عند فنانين آخرين ظهروا بعد الحرب . قدموا كل هذه الاعمال .

لقد دعا (المعلم) الى العودة الى الطبيعة ، والى وحدة الموجودات والارتقاء الاخلاقي التي مثلها عدد من المفكرين من أمثال (روسو) و(تولستوي)و (ايمرسون) وقربته الجمالية من هؤلاء المفكرين ، ولهذا خلق عالما انسانيا يشبه (الجنة) وهو مستوحى من التصاق عميق بالناس ، ومن حب لهم . ومن تعلق بالارض والوطن .

أما من وجهة النظر التشكيلية ونحن نرى في اعماله عدة ابعاد ، فاللوحة تزينية بشكل عام ، وهو يشكلها من عناصر الطبيعة ، وتتميز الالوان بدقتها ، وكذلك الشكل ، وهو يكسب عمله الابعاد الثلاثة التصويرية رغم الطابع التزيني .

ولابد من ذكر اختلاف المعالجة بين الوجوه الانسانية،

فلاديمير ديمتروف
فلاحة .



فلاديمير ديمتروف
الجدة وأبناءها الصغار

والعناصر التي رسمت في الحلقيات ، مثل الازهار والثمار التي رسمت ضمن المساحات بتكرار تزيني .

أما الدوافع الاساسية لعمله فهو وظيفي بشكل خاص ، لانه يريد أن يقدم لنا جمال العمل الانساني للفلاح ، ويقدم الازهار المختلفة والثمار ... التفاح، والاجاص ، والكرز ، والكرمة والدالية .. الخ وكل العناصر التي تنتجها الارض ، ويقدمها خلفية للانسان بحيث أصبحت لوحته عبارة عن (انسان ـ طبيعة)، ولها بعد قومي ولها بعدها الروحي .

لقد قدم لنا (المعلم) في لوحاته الفنية بعض التكوينات والاساليب الهامة ، ونستطيع تصنيفها ضمن ثلاثة أشكال هامة :

أولا ـ التكوين الذي يتضمن بعض النساء في الخلفية ، أو العذراء ، والتي رسمت تحت تأثير روح الايقونة ، والموديلات المستخدمة تقدم لنا ماهو مميز، وخصوصا لوحته (الشابة من قرية كولوتنستي) و (العذراء البلغارية والتفاح والازهار) ، وقد تأثر المعلم بأعمال (عذراوات) الروحانية الكلاسيكية للفنان (ايفان دوسبوفسكي) الذي عاش مابين (١٨٤٠ ـ ١٨٨٩) ، الذي عاش في (ساموكوف) وهو شقيق الرسام (ستانيسلاف دوسبوفسكي) ، وهو يمثل أسلوب الايقونات الشهير في هذه القرية ، والتيوجدت في كنيسة (كونستانديل) وفي كاتدرائية العذراء في (شيشكوفسكي) ، حيث مكث المعلم لفترة من الزمن، يتنقل بين القرى ويشاهد ماتحتوي عليه من ايقونات.

وأسلوب الرسم الذي اتبعه في رسم النساء تأثر بشكل مباشر بالوجوه المثالية التي رسمت بأسلوب عصر النهضة ، وهذا يدل على أن (ديمتروف) قد تأثر بأسلوب صديقه (بوريس جيورجيف) وهو تلميذ (نيقولاي رورتيش) .

والشكل الثاني هو الذي يقدم فيه (المعلم) عدة أشخاص في الخلفية ، وقد رسموا بايقاع ، وقد أخذت الحركات والاوضاع من الحياة اليومية ، والعمل ،مثل لوحته (حصادون يغنون في الحقول) التي رسما عام (١٩٢٦) ، الاب (٩ أشكال) الحصادون (٦ أشخاص في وضع جانبي) .

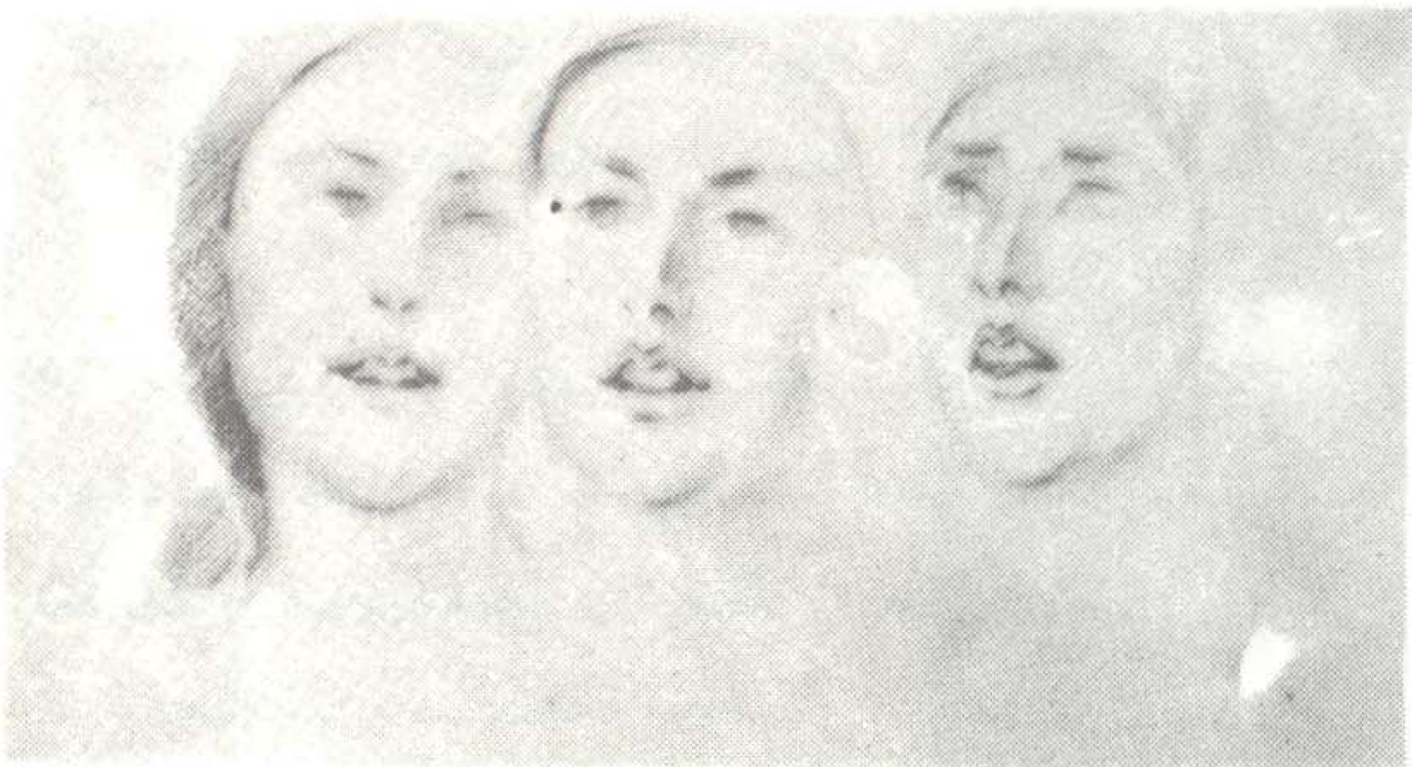
والشكل الثالث يقدم لنا تكوينات شعائرية ، تقدم مواضيع الزواج ، رسمها بوجوه كبيرة ذات حركات موزونة ، وصفت على خلفيات تزيينية ، وأسلوب التلوين له مصدر فولكلوري ، ولعل أهم لوحة تمثل هذا الاسلوب هي لوحة (الطواف الزفافي) عام (١٩٣٥) ، وتمثل زوجان شابان في المقدمة ، وخلفها نرى شجرة التفاح المزهرة ، واثواب النساء رسمت بألوان حارة عديدة .



فلاديمير ديمتروف ـ دراسات



فلاديمير ديمتروف ـ نقل جريح



فلاديمير ديمتروف ـ رسوم



فلاديمير ديمتروف
الزوجة تقبل اليد

وهناك تغييرات طفيفة في أسلوب المعلم حدثت لوحة (الطواف الزفافي) ولوحته (الزوجة الشابة) تقبل يد الوالد (١٩٣٥ ـ ١٩٣٩) ، وهي لجوئه الى (الزخارف) أو (الارابسك) ، وضربات اللون تشع في الوجوه الانسانية وتقدم ، الارابسك الملون والتي رسمت (١٩٢٦ ـ ١٩٢٧) ، بعد سفر الفنان الى استانبول ، وابتعد كثيرا الفن الاوربي والامريكي ، والتعبيرية التجريدية ، الى الفن الشرقي .

وفي أسلوب (التصويري ـ الزخرفي) ، تبرز لوحاته (الطبيعة الصامتة) وتأخذ مكانة خاصة ، وكانت معظم لوحاته تمثل الازهار والثمار رسمها بمساحات تغطي اللوحة كلها ، وهي تقدم لنا (اللوحات الاكثر تزينية ٦ للوحات الريفية) للمعلم .

وحين نحلل هذه اللوحات وأسلوب تصويرها الايقاعي ، نجد أنها تقدم لنا النغم التشكيلي العالمي، ومن خلال درجات الاضاءة الفولكلورية الملونة ، والالوان الخلوية ، والفن الحركي عند (فاز اريللي) .

وهذا المفهوم الجمالي للمعلم يقود الى تقسيم اللوحة الى (٤) أو (٦) أقسام ، مثل رقعة الشطرنج حيث يرسم لوحات صغيرة بعناصر متغيرة ومتقاربة (تفاح ـ اجاص) أو بعناصر مختلفة (فواكه ـ مناظر) دون أن يصنعهم في اطار موحد ، وبنغمات متقاربة جدا .

والمرحلة الهامة الزخرفية التصويرية ، للفنان (المعلم) ، تقدم لنا عملية السمو بالروح وسموالصورة الانسانية ، عن طريق ايجاد أسلوب للوحة ،وللتكوين الملون ، والرسم الذي يقدم لنا التقاليد الفنيةللايقونات البلغارية (البيزنطي والسلافي) .

وبعد انهيار الايدلوجي لهذه التقاليد الفنية القومية ، لم ينجح أي تصوير زيتي في احياء التقاليد الفنية والانسانية ، ولم تتطور أية محاولات لاحياء التقاليد الا حين جاء المعلم ، فأبرز الاسس الكبيرة للتصوير القومي ، ووضعها بأسلوب تزييني حديث له أصالته .

مقالتان عن الفنّان واتو

ترجمة : فريد جحا

أحتفل في العام ١٩٨٤ ، بمرور ثلاثمائة عام على ولادة الرسام الفرنسي الكبير (واتو) ، وقد أقيم ، في هذه المناسبة ، معرضان كبيران للوحاته : أولهما في المتحف الوطني للفن بواشنطن وثانيهما في (القصر الكبير) بباريس .

ونقدم فيما يلي ، ونظرا لاهمية هذا الفنان في مسيرة الفن الاوربي ، مقالتين ترجمناهما عن موسوعة (اونيفر ساليس) ، وعن مجلة (لوي السويسرية) . وهما المقالتان اللتان تحددان مكانته في تاريخ الفن عامة ، وفي اتقانه نوعا من التصوير جميلا دعي (احتفالات الغزل والحب) بصورة خاصة .

مقدمة :

ليس فن (واتو) ، الظريف والخفيف ، والمطبوع أحيانا ببهجة حنون ، وأحيانا اخرى بحزن غنائي ، فن مصور فحسب ، بل فن شاعر أيضا ، فنتاجه يقطع الصلة مع التقاليد الاكاديمية القديمة ، ويشيد عصرا جديدا في مسيرة فن التصوير الفرنسي ، وكان (واتو) بالمعنى الدقيق ، أول معلمي القرن الثامن عشر الحقيقيين ، واذا كانت أعماله قد عكست ذوق معاصريه ، فانها كانت تملك ، في الوقت ذاته ، جذور الماضي العميقة ، ويفسر ذلك الفن التشكيلي عند (واتو) ، وتطوره ، باعتباره مصور عصر جديد ، ولماذا كان ذاك التشكيل ، وهذا التطور معقدين ، الى حد بعيد ، فنحن نجد ، في منابع فنه رؤية اساتذة فناني مدينة البندقية في عصر النهضة ، وتلوين (روبنز) المتألق ، ورشاقة فن التصوير لدى معاصريه الفرنسيين ، ويمتلك نتاجه ، الذي يظل لا مثيل له ومستقلا ، سجلا حافلا استوحاه مصورون ذوو مواهب معاكسة كبوشيه وشاردان (٢) .

تكمن اعظم مزايا فن (واتو) في تلوينه المتألق ، وفي تشكيله الطبيعي والرشيق ، وعبقرية هذا الفنان ، مفكرا وملاحظا ، انما هي في كونه قد اكتشف عالم عواطف كانت قبله مجهولة ، أو معروفة بشكل خاطىء ، فالتعبير عن أدق العواطف وأكثرها خصوصية ، وعن العواطف التي لا يكاد يشعر بها أحيانا ، كمجموعة الاحاسيس منذ مولد الحنان حتى الغيرة وخيبة الامل ، ذلكم التعبير عن هذه العواطف يحتل مكان المركز من نتاجه الفني ، هذا المفهوم للعالم العاطفي قد ساعد (واتو) على مواجهة موضوعات جديدة ، وعلى اعطاء معنى جديد مجهول لموضوعات قديمة كذلك ، وهكذا خلق هذا الفنان لونا جديدا في فن التصوير هو (احتفالات الغزل والحب) ، كما عولجت الموضوعات العسكرية ، وعالم المسرح في فنه ، معالجة أصيلة تماما ، وبشرت لوحات ما أبدع من فن بتجديدات المصور (شاردان) .

شخصية معقدة :

ولد (انطوان واتو) في فالنسيين ، لاب كان يعمل سقاف بيوت ، ولما كان من المستحيل عليه أن يتلقى تربية فنية في مدينة مولده ، فانه قد ارتحل الى باريس في عام ١٧٠٢ ، حيث بدأ تعلمه لدى المصورين (نساخي) الاعمال الفنية ، ليحصل على شيء من العبارة ، وليكسب رزقه ، ثم تعرف (كلود جيلو ، وكلود اودران) اللذين غدوا معلميه الواحد بعد الاخر ، الا ان أهم احداث حياته كان اكتشافه في قصر (اللوكسمبورغ) للوحات (روبنز) المكرسة لتصوير

(١) عن موسوعة يونيفرسالس .

(٢) مصوران فرنسيان من القرن الثامن عشر .



الفنان واتو - القفلة الموسيقية .

مراحل حياة (ماري ميدتشي) . ثم قدم ، دون نجاح ، في عام (١٧٠٩) لوحة للاكاديمية الملكية للتصوير بعنوان (دارو ـ أبيكائيل) ، لما خاب فأله ، غادر العاصمة الى (فالنسيين) ، الا أنه لم يمكن فيها الا فترة قصيرة من الوقت ، ولما عاد الى باريس كان قد غدا مصورا كامل النضج ، متبنيا طريقة الفني ، وكان بامكانه ، بفضل نجاح لوحاته ، أن يعيش في هدوء ورخاء ، الا أن طبعه الحاد الصعب لم يتح له ذلك ، ومع هـذا ، اعتمدته الاكاديمية الملكية مصورا ، بعد أن تقـدم اليها في عام (١٧١٢) بلوحة تمثل مشهدا فخما بعنـوان (الفيوبرون) .

وتغيرت حياة (واتو) بصورة ملحوظة ، بعد لقائه بالثري ، جامع اللوحات المشهور ، (بيير كروزا) ، وزير الخزانة الفرنسيه ، الذي كانت مجموعة لوحاته واحدة من أجمل مجموعات أوربا ، وغدا (واتو) ضيف هذا المالي الكبير ، وأنجز له عدة لوحات طلبها ، وصار بامكانه أن يتأمل ، على مهل ، روائع مجموعته ، ووجد، وكان يشهد الاحتفالات والحفلات الموسيقية، موضوعات للوحاته عن (احتفالات الغزل والحب) ، ثم قدم في عام (١٧١٧) وبعد دعوات كثيرات من أكاديمية التصوير لوحته (الابحار الى جزيرة سيتير) (٢) ، وأطلق عليه لقب (مصور احتفالات الغزل والحب) . ولانه لم يكن سعيدا في حياته الباريسية ، ولانه أصيب بالسل ، ولانه كان مستفزا بصورة مستمرة ، فقد غادر العاصمة الفرنسية الى لندن ، التي عاد منها بعد عدة أشهر ، ليسكن لدى تاجر اللوحات (جيرسان) ، الذي رسم له لوحة (الشعار) المشهورة ، ثم مات في عام (١٧٢١) في مدينة (نوجين سيرمارن) .

كانت شخصية (واتو) معقدة جدا ، فلقد تحدث

(٢) سيتير : جزيرة يونانية في بحر ايجه كان لالهة الحب فينوس معبد فيها .



واتـو ـ متعـة الـرقص

كثيرا عن التناقض في طباعه ، فنحن ندهش لرؤية طفل ندهش كذلك لرؤيتنا هذا المتواضع الريفي ، الذي يأتي مصادفة الى باريس ، ليخلق فيها فنا يستوحيه أبناء عمره كلهم ، واننا لنجد تناقضات أخرى في شخصيته : فقد خصص ، على الرغم من مزاجه القلق ، جزءا كبيرا من فنه (لاحتفالات الغزل والحب) ، وكان له ، على الرغم من طبعه الصعب ، أصدقاء ينتمون الى جميع هذا القرن العظيم يلقي وراء ظهره كل المبادىء ، ثم لرؤية هذا الرجل الفقير لا يتأثر كسواه ، وما أكثرهم ، بفن عصره الباذخ ، بل انه لم يكن ليلاحظه ، ونحن طبقات المجتمع ، وكان ، وهو المتعصب تجاه بأضرابه ،

أول مصور يحلل أكثر عواطفهم خصوصية ، بينما بقيت هذه العواطف غير مفهومه ، من قبل هؤلاء الذين يحسون بها .

نتاجـــه :

١ ـ الفن التزييني : ورث (واتو) الفن التزييني عن معلميه (جيلود أودران) ، فلقد شكل تزيينات تخطيطية ، وزخرفة صينية ، وزخارف اسطورية زينت داخلية القصور ، وأثاث البيوت ، والالات الموسيقية، فنحن نعرف أن (واتو) قد اشترك في تزيين قصر



واتو ـ لقاء في الصيد

(لامويت) وعدة منازل كبيرة أخرى . ولان هذه الاعمال لم تحفظ لنا ، فاننا نستطيع الحكم عليها من بضعة رسوم ، وعدة صور محفورة ، لم يفتح (واتو) آفاقا جديدة في الفن التزييني ، الا أن تشكيلاته تفتن العين بلطف صورها المبدعة ، وبرشاقة تنفيذها ، وكانت التفصيلات المعمارية العناصر التي كان يفضلها ، وهي غنية بأكاليل الزهور والثمار ، وخيوط الآلىء ، والمحار ، وغقد الشرائط التي تستند العناصر الرمزية اليها ، ولقد صلحت هذه التشكيلات غالبا لتكون أطرا لمشاهد عاطفية أو مسرحية ، كذلك شكل (واتو) أيضا زخرفة في أسلوب صيني .

٢ ـ المشاهد الحربية :

بلغ تصوير المعارك ، في مفتتح القرن الثامن عشر ، في فرنسا ، حده الاعظم ، فأسلوب الاستعراض العائد للرسام (آدم فان ديرمولان) ، أو الرعب المنسوب الى (بورغونيون) قد أصبحا زيين قديمين ، ان تغييرا راديكاليا ، في المحتوى ، يمكن له أن يبعث الحياة في هذا النوع من الفن ، ويثير الاهتمام في هذه اللوحات التي كانت مخصصة له ، وهكذا أنشأ (واتو) سلسلة من اللوحات التي تمثل حياة الجنود ، والتي لا نرى فيها أعمالا باهرة ، أو احتفالات حربية ، وانما الرتابة اليومية ، الا أن (واتو) لم يعثر ، للوهلة الاولى ، على هذا الحل ، فلوحات شبابه كانت تقليدية، وكان تحمل، بوضوح ، تأثيرا فلامانكيا ، الا أن موضوعات جديدة سرعان ما ظهرت ، وعولجت باسلوب جديد : سير القطعات مثلا تحت المطر ، أو الضباب ، فالمنظر الطبيعي الذي يحتل مركزا بارزا في هذه اللوحات ، مشبع بالعاطفة ، و (واتو) ، في هذه المشاهد ، لا يميز بين الجنود والضباط البتة ، وهذا النوع من الفن متولد من ذكريات فالنسيينية ، وبما أن الفنان من أصل فلمنكي ، فقد بقي فرنسيا في هذه اللوحات . فلقد كان يهتم بالجندي الفرنسي لا بالبلد المكتسح ، ولربما ساعدته أقاصيص صديقه الفارس (لاروك) ، الضابط والمتقاعد ، في تشكيل رؤية هذه الحرب .



واتو - الحب في المسرح الايطالي .

٣ ـ المشاهد الشعبية :

ليست المشاهد الشعبية كثيرة في نتاج (واتو) ، فنحن نجد عناصرها في المشاهد العسكرية والمسرحية ، وفي احتفالات الحب والغزل ، الا أنه توجد مجموعة من اللوحات أكثر واقعية من الاخرى ، وهي تمثل مشاهد شعبية بشكل أفضل ، ان لوحات الصبا متأثرة تأثرا كبيرا بالفن الفلمنكي ، وبصفار الفنانين الهولانديين كلوحتي (الفرح الحقيقي ، ومنظف الصحون) ، فهذه اللوحات تعكس الحياة ، الا أنها حياة غريبة على (واتو) ، ثم عاد الفنان ، فيما بعد ، الى هذه الموضوعات ، مع لوحتي (رجل منطقة السافوا ، والغزالة) ، وأنتج سلسلة رسومات للازياء الشعبية ،

وكان تأثير الفلامانكيين مؤكدا في هذه اللوحات ، الا أنها تمتلك منذ ذلك الوقت مناخ فن (واتو) الخاص ، ولوحة (مشاغل الانسان حسب عمره) تعتبر مثالا للوحة متحررة من أي تأثير ، والفنان هنا سابق لاعمال (شاردان) الرائعة ، فكل شيء جديد في فن (واتو) ، الداخل بتفصيلات لم يكن يلتفت اليها من قبل ، وطراز ربة المنزل ، وهي سيدة عجوز ، لم يكن ليظهر من قبل في مثل هذه الرسومات ، لقد رفع (واتو) المشهد الشعبي الى مرتبة الرمز . وآخر لوحات هذه المجموعة وأجملها لوحة (شعار جيرسان) فهذا العمل ذو السحر العميق ، يمتلك معنى رمزيا ، في الوقت نفسه الذي هو فيه عرض أمين للطبائع والعواطف . فلقد استطاع (واتو) منذ توصل الى تجاوز التأثيرات الفلامنكية ،



واتو - الكوميدي فرانسيس

أن يرفع لوحاته فوق مستوى المشهد الشعبي البسيط .

٤ ـ المشاهد المسرحية :

من المحتمل أن يكون معلمو (واتو) هم الذين حببوا اليه المسرح ، فالعناصر التزيينية لتي أنجزها المصور الشاب كانت، تحتوي على عناصر مسرحية ، كذلك اجتازت الموضوعات المستوحات من المسرح فنه كله ، وتشكيلات هذا النوع متعددة ومتنوعة ، و (واتو) يثبت في بطنها مشاهد مسرحية بأمانة وثائقية (جزيرة سيتير ، والممثلون الفرنسيون) ، الا أنه غالبا ما ينظم مشاهد نصف أستيحائية مع شخصيات مختارة ، يستحضر فيها ممثلي المسرح الايطالي ، ويختلسهم (واتو) من المسارح المتنقلة ، ويزرعهم في مناظر تخيلاته ، ويجعلهم يقومون بأدوار لا تنتمي البتة الى مجموعة مسرحياتهم ، أو يغير طبائعهم ، وتختفي في هذا التفسير الجديد ، التزيينات الخشنة للمسرحيات الصغيرة ، ويغدو الممثلون العاديون ناجحين وشعراء ، وتتحول ملابسهم الكابية الى بذات سحرية (لوحتا : الحب في المسرح الايطالي ، الحب في المسرح الفرنسي) ، وتعكس هذه التغييرات أصالة مفهوم (واتو) وعبقريته لاعطاء رؤية شاعرية الى كل ما يدركه ، فلقد كان في المسرح ، لا يرى الممثلين بمزاياهم ونقائصهم ، انما يرى الشخصيات التي ينبغي عليه أن يجسدها ، وينفصل من مشاهد المسرح أيضا مجموعة لوحات تمثل صورا شخصية ممسرحة ، أو مرتدية ملابس غير ملابسها



واتو - الحب في المسرح الفرنسي

العادية ، وأكثر هذه الصور الشخصية أهمية صورة (البلهاء ، الموجودة في متحف اللوفر) .

٥ ـ احتفالات الغزل والحب :

احتفال الغزل والحب لون فني جديد ، أوجده (واتو) وطوره ، ولقد تشكل بفضل تركيب معقد جدا، ومصادره متعددة : نماذج أدبية ، طراز ملذات ريفية ، بدأت بالسيطرة في فرنسا ، بضعة أعمال مثل الحفل الموسيقي لجورجيوني ، أو حديقة الحب لروبنز ، وينبغي ألا ننسى البتة الدور الذي قام به المجتمع الذي لقيه (واتو) لدى (كروزا) ، ولم تكن احتفالات الغزل أولا سوى تغيير في موضوع المسرح ، الا أنه لم يكن يوجد فيها المعنى القصصي ، فهذه اللوحات كانت تعكس عواطف آنية تكاد تكون محسوسة ، وربما كانت ثانوية، الا أن الحياة بدونها تبدو مستحيلة ، كان (واتو) أول فنان يعرض شخصيات مستغرقة في أحلامها ، ومستسلمة لرؤى حبها ، أو لاحاديث الحنان ، كانت تترجم الفروق الدقيقة : الحب الصادق ، والحب المرائي ، الغم وخيبة الامل ، وكانت في الوقت ذاته تتأمل جمال شخصياتها ، وخفة حركاتها ، ورشاقة تصرفاتها ، وهي تجمعها عادة في مناظر طبيعية، واذا كان (واتو) لم يرسم الا مناظر طبيعية مستقلة ، فانه قد كان راسم مناظر طبيعية من الطراز الاول ، فالمنظر الطبيعي ، بالنسبة اليه ، عمل رائع وشاعري ، وحزين الى حد ما ، وهو يجمل ، الى حد ما ، كل لوحة ، كانت احتفالات الغزل والحب ، حسب تطور الفنان تغير من طبيعتها : فهي حية مفعمة بشيء من سعادة



واتو - الممثل الهزلي الايطالي .

الحياة أثناء شباب المصور ، ثم هي تغدو أكثر عاطفية وقربا من النفس عندما غدا راشدا ، وهي تملك ، في نهاية حياته ، جانبا تزيينيا مركزا على تلوين مؤكدعليه.

تقنية واتـو :

تتألف المصادر التي يمكن ، بوساطتها ، دراسة تقنية (واتو) من ذكريات أصدقائه عنه ، ومن أعماله الخاصة ، أما الوثائق التي حفظت لنا عنـه فتعطى شواهد ناقصة ، وغير نقدية ، في غالبية الاحيان ، فهي ملاحظات خاصة بتراجم الموتى ، وسير ذاتية للمصور كتبها أصدقاؤه ، وفيهما يعلن باستمرار أن المصـور كان مجتهدا ومثابرا في عمله ، الا انه كان قليل العنايـة بألوانه وريشته ، غير راض عما يقوم به من عمل فني ، ومن المعروف أيضا أن (واتو) قد قام بدراسات متعددة عن الطبيعة (للمستقبل) ، وأنه أفاد منها ، فيما بعد ، في تشكيلات ، أن بامكاننا على كل حال ، القيام بعـدة تحقيقات هامة أثناء دراستنا أعماله ، كان (واتـو) قليلا ما يرسم تجارب أولية ، هناك بضعة تشكيلات مرسومة بالقلم ، ويمكن تصنيفها أعمالا تمهيديـة ، (فواتو) كان ، عندما يعمل في لوحة ، قليلا ما يغير التشكيل فيها ، وعندما درس تصويره ، بالاشعة المجهولة ، اكتشف قليل من التشكيلات التي تعرضت لتغييرات ذات بال ، فالشاهد الذي بموجبه كان المصور يستخدم دراساته لتشكيل لوحة مؤكد ، ودراسات الوجوه التي كانت تلذ له كثيرا تكرر عـدة مرات في



واتو - عيد الحب

نتاجه . الا أن نظافة التحضيرات . ولوحة ألوان الفنان تتركان المجال للتمني ، لوحاته قد بدأت تسود منذ القرن الثامن عشر .

وثمة مشكلة كبرى في (فن واتو) هي علاقته بالتراث الفني ، فصلاته بالماضي كانت متينة ، بحيث يمكننا اعتبار التشكيل في بعض لوحاته مستندا الى تفاصيل ماخوذة عن أساتذة الفن السابقين ، ففي لوحته (استراحة الالهة ديانا - الموجودة في متحف اللوفر) نتعرف على واحدة من حوريات لوحة تحمل الاسم ذاته للرسام (لويس بولوني) ، ولوحته (المنظر الطبيعي - الموجودة في متحف الايرميتاج) مستوحاة من لوحة (لدومنيكو كومبانيلو) . كان (واتو) ، في حالات مماثلة . يبدأ برسم متحرر من العمل الذي يعجب به ، ثم يستخدم . من بعد . هذا الرسم البعيد الى حد ما عن الاصل . في تشكيل اللوحة ، وهكذا لا يبقى ، في العمل النهائي ، شيء من النموذج الاصلي ، او يبقى القليل الذي لا يذكر .

واننا لنجد بين رسوم (واتو) كمية كبيرة من الدراسات المأخوذة عن الطبيعة ، والفنان يعيد غالبا الشخصية نفسها في مظاهر متعددة ، انه يدرس الاوضاع ، والحركة في ديناميكيتها ، وغالبا ما يجري تجارب متعاكسة ، كان (واتو) يفضل الهباب الرصاصي ، والرسم المصنوع بطباشير أحمر ، والحوار، وكان ينجز ، في غالب الاحيان ، رسوما من لونين أو من ثلاثة ألوان .

احتفالات الغزل والحب ، والحج الى جزيرة (سيتير) ، وغيرها من أماكن الحب لدى (أنطوان واتو)(٤)

(٤) عن مجلة لوي السويسرية ايلول (١٩٨٤) .



واتو - دراسة لفتاة وثلاث رجال

بعد (المتحف الوطني بواشنطن) ، يقيم القصر الكبير بباريس في الاشهر الثلاثة من عام (١٩٨٤) ، معرضا لنتاج (انطوان واتو ١٦٨٤ — ١٧٢١) ، احتفالا بالذكرى المئوية الثالثة لولادة فنان القرن الثامن عشر الفرنسي الكبير ، لقد جمعت اكثر من سبعين لوحة ، ومائة وعشرين رسما ، تمثل جميع مراحل حياة المصور الفنية ، وتقدم فهما أعمق لتطور هذا المعلم الذي طبع عصره ، ومهد للمستقبل ، ونقدم في هذا المقال دراسة تبين مكانة (واتو) في موضوعي (احتفالات الغزل والحب) ، والحج الى جزيرة سيتير الاسطورية ، وهما الموضوعان اللذان جمع الرسام فيهما شخصيات ترتدي الحرير والساتان ، وتستسلم لمباهج الموسيقى والرقص والمسرح ، أو لملذات الحب .

ولنبدأ بلوحة (انطوان واتو) المحاورة : ففيها يجتمع ثمانية أزواج ، أناس في زي العصر ، وفي حديقة قصر واسع ، انهم يلجؤون الى ظل الاشجار الكبرى ، في يوم حار مشمس ، ويقضون الوقت في تبادل الاحاديث ، ثمة خدم ، تحت تصرفهم ، حاملين مرطبات ، وهناك كلب صغير في وسط اللوحة ، وباستطاعتنا ، استنادا الى بذات الشخصيات ، وأسلوب التصوير ، أن نؤرخ هذا العمل في السنوات الاخيرة من حكم لويس الرابع عشر ، أي حوالي العام (١٧١٣) ، ونحن نفترض ان الحديث يدور حول الحب ، لان طراز اللوحة طراز (احتفالات الغزل والحب) نفسها ، ان كلمة Galanti التي ترجمناها بكلمتي الغزل والحب) تعيد الى الاذهان في آن واحد : اللباقة المعدة سلفا والتي تميز الحديث ، وتصرف الطبقة الارستقراطية لذاك العهد ، وغريزة الحب التي تجهد قواعد السلوك هذه في ضبطها وتركيبها .

ولوحة (واتو) هذه من أوائل لوحات (احتفالات الغزل والحب) التي رسمها المصور (واتو) ، انها لا تفترق ، الا قليلا عن بضع لوحات سابقات ، أنجزها فنانون آخرون ، وعالجوا فيها الموضوع ذاته ، ثم حفظتها الايام لنا ، (فواتو) في الواقع لم يخترع النوع الفني لاحتفالات الغزل والحب ، وقبل أن يعالج هذا الموضوع ، قدم لنا ، في عشر السنوات ، أو العشرين

التي سبقته ، مصور أزياء المجتمع المعاصر وسيرته ، هذه الاحتفالات الخاصة التي كانت تقام في الحدائق العامة والخاصة . فهذه المحاورات خارج القصور ، كما وصفها زائر انكليزي لفرانسا في عام (١٦٩٨) تؤكد أنها كانت عادة يمارسها الباريسيون آنذاك وكانت من الامور التي تميزهم ، واذا ما استثنينا من هذه الاحتفالات اسمها ، فاننا لا نعثر فيها على شيء جديد ، فالناس ، عادة ، وفي كل الازمان ، يجدون لذة في قضاء وقتهم في ظل الاشجار ، ووسط الزهور، فالبيئة هي التي توجهها بالتأكيد ، الى روح الغزل والحب ، والى هذا الميل نحـو مختلف « الحدائق المتألقة » و « بساتين الحب » التي كانت تشكل ، طوال العصور ، بعضا من أكثر الصور تأثيرا في ثقافتنا، وعبقرية (واتو) الكبرى ، كانت في معرفة اعطاء هذه العادة المستحسنة جدا من قبل باريسيي تلك الايام.. بعدا جديدا وشاملا ومستمرا لا يلتزم بزمن ما ، فما لم يكن سوى لوحات مجتمع معاصر وملاهيه ، قد غدا ، بفضل ريشة هذا الفنان الكبير ، اكتشاف روح الغزل والحب نفسها ، ولقد توصل ، هو نفسه ، الى تعريف هذه الشبكة المعقدة للرغبـات ، والهموم ، وكبت العواطف ، والوصول الى الحبيب ، تلك التي كانت تميز هذا النوع من صلات المجتمع .

ففي احتفالات (واتو) عن الغزل والحب لم يكن مكان الحدث محددا البتة ، فهذا الاخير كان يجرى ، في مكان ما ، من حديقة ، ولا يهم أين يكون ، ولا في أي زمان يحـدث ، فتحت الاشجار الظليلـة ، أو على الشرفـات التي رسمها الفنـان ، تظهر سـريعا ، شخصيات ترتدي لباس المسـرح ، أو ملابس الزمن السابق ، وهكذا نرى (ارليكان وبييرو) وأبطالا آخرين لكوميـديا الفـن الايطاليـة (كوميديا ديللا أرتـي) يظهرون ، فجأة ، في مكان ما من اللوحة ، وغالبا ما كان السادة يرتدون ملابس بلون (توت الارض) ، والقبعة والمعطف اللذين كانا يميزان ملابس القـرن السادس عشر ، أو أوائل القرن السابع عشر ، دون أن يكون في ذلك شيء من الغرابة ، ومعهم سيدات يرتدين آخر أزياء القرن الثامن عشر ، وهكـذا يختلط الخيـال بالحقيقـة في أعمال كانت تشير الى عـادات باريس (واتو) ، وأماكنها أكثر مما تشير الى ما استطاع أن يتخيل أو يحلم .

فجماعـات الغزل والحب التي قدمهـا فنانون سابقون ، أو قدمها (واتو) نفسه في لوحة (المحاورة) ليست شيئا سوى قطعة متكلفة جدا من أزياء العصر ، لا ترتبط بالواقع ، بثياب أو أوضاع وحركات ، الا أن (واتو) قد حرك هذه الاجتماعات ببراعة قائد الفرقة الموسيقية ، ووضع الشخصيات وتقاربها وحركتها أو جمودها ، كل ذلك كان يأخذ معنى الاستعارات أو الرموز للعواطف ، ولحالات الروح ، وللرغبات غـير المعبر عنها ، وللموافقات المشار اليها بالعين أو بطرف اللسان ، فالراقص المتفرد ، بالنسبة (لواتو) يعلن عن وجوده ، ويؤكد رجولته وبأسه ، والرقص الثنائي يمثل الاتحاد ، وتحقيق الرغبة المشتركة ، أما عازف الفيتار فهو العاشق الذي يهمس بكلمات عذبة في أذن سيدة تذيبه حبا ، وقد يكون الرجل الذكر الذي ينادي من أعماق وحدته ، امراة لا ترى ، أو فتاة بعيدة ، أما الزهور فقبل ، وعلامات التعبير عواطف يوشوش بها ، أو وعود يقطعها العاشق على نفسه .

واتمثل حفلات الموسيقى الاتفاق ، ولقاء الموسيقيين المتناغم ، ففي لوحة (واتو ـ حفلة موسيقية) توصل الى التناغم المنشود دائما عبر هؤلاء الازواج الذين يتكلمون ، ويتعانقون في عمق اللوحة ، وعلى العكس من ذلك ، لم يبدأ الازواج الثلاثة الموجودون علـى الشرفة في الرقص ، وذلك خطأ عازف العود ، فهـو كعاشق بطيء أرعن ، يتخبط محاولا ضبط أوتار آلته الموسيقية (كان العود معرفا آنئذ بصعوبة ضبطه) ، وهكذا كان على الآخرين أن ينتظروا ، وكان نشاطهم ورقص الاطفال الذين انضموا اليهم ، غير مفيدين .

كان كبت العواطف ، وانعكاس ذلك ، يشكلان جزءا من تطور عاطفة الحب ، ففي لوحة (لقـاء في حديقة) ، يوجد تضاد ملاحظ بين زوج مجموعـة اليمين حيث العاشق الغزل مبعد بقوة ، بينما يحاول آخر عناق رفيقته ، ويمضي زوج مجموعة اليسار الذي يتنزه وذراعاه متشابكتان ، مستمتعا بسعادة متبادلة ، وبين هاتين المجموعتين من الازواج تنظر فتاة وحيدة عبر البحيرة حيث يجلس عشاق آخرون في ظل الاشجار ، ولانها لا تزال صغيرة على ممارسة الحب ، فقد كانت موجودة هناك للتذكير بالحاجـة الغريزية لدى كل منا للاتحاد بالآخر الذي يحب .

هؤلاء الاشخاص الذين اجتمعوا في حديقة ، قد اتوا حجاجا الى مكان يزدهر فيه الحب ، ولقد أحسن (واتو) في اعطاء ، هذا الرمز القديم ، التعبير الاكمل والاكثر تحديدا في لوحتيه عن (احتفالات الغزل والحب) الاعظم أهمية، ونعني بهما النسختين الثانيتين لأسطورة (الحج الى جزيرة سيتير) .

كان هذا الموضوع نفسه معروفا جيدا في عصر (واتو) ، فلقد ظهر في الادب ، وفي المسرح ، ومن الممكن أن تكون لوحة (واتو) الاولى ، (جزيرة سيتير) والموجودة في (فرانكفورت) حاليا ، تصويرا لمشهد مسرحية من ذلك العصر ، ونذكر ، في هذا المقام ، مسرحية (أبناء العم الثلاثة لرانكور) التي قدمت في



واتو - فتاة وكأسين

باريس عام (١٧٠٩) ففي هذه المسرحية يرتدي مجموعة من الفلاحين ثيابهم استعدادا للحج ، وللانطلاق الى جزيرة إلهة الحب (فينوس) ، وتضم الصورة التي ربما ارخت في عام (١٧١٠) سحرا لا يقبل الجدل ، الا أنه لا يزال يعوزها المضمون السيكولوجي والدرامي الذي يضع لوحات (احتفالات الغزل والحب) في سني نضج (واتو) ، في مستوى الفن العظيم .

وقبل ترشيح (واتو) للاكاديمية الملكية للفن في عام (١٧١٢) ، الا أنه انتظر لاسباب لم تتضح حتى الآن ، العام (١٧١٧) ليرسم لوحة استقباله في الاكاديمية ، تلك اللوحة التي كان عليه أن يتقدم بها ، والتي توجد ، الآن في متحف (اللوفر) ، وهكذا كان تفسير اختيار الموضوع (الحج الى جزيرة سيتير) سهلا جدا ، فالحجاج العشاق الذين ينتمون الى عالم الروح الاسطوري الرمزي ، يمثلون في الحقيقة جميع العشاق الذين يظهرون في نتاج (واتو) ، بينما ترمز جزيرة (سيتير) الى جميع الحدائق الخصبة الجميلة التي رسمها من قبل ، وينبغي الاشارة الى أن استيحاء عالم الميثولوجيا الكلاسيكية كان مرحبا به جدا في عمل يخضع لرأي أعضاء الاكاديمية المثقفين ، ومع ذلك فان

هؤلاء الاكاديميين قد قرروا ، بعد عدة مناقشات ، عدم اعتبار هذا العمل تصويرا تاريخيا ، لكون هذا الاخير ، النوع الفني الاسمى ، بل اعتبروه عملا من نوع (احتفالات الغزل والحب) فحسب .

ولربما طرح تفسير العمل مشاكل أمام الاكاديميين ، فهناك صعوبة وجدت ، وبقيت حتى اليوم ، وأثارت مناقشات كثيرة بين العلماء ، فأين يوجد حقا هؤلاء الحجاج ؟ هل هم يستعدون لركوب البحر باتجاه (سيتير) ، أو أنهم كما يوحي رمز (فينوس) على جزيرة الآلهة ، يستعدون للعودة الى وطنهم بعد أن أدوا مناسك الحج ، وانه ليبدو لنا ، دون الرغبة في فتح باب المناقشة من جديد ، أن نبرهن على أن هذا الغموض ، الذي استمر ، والذي صمد لجميع محاولات التأويل زمنا طويلا ، هو ، بوجه ما ، ملازم لهذا العمل الفني ، فجزيرة (سيتير) ليست مكانا ، وانما هي رمز والعشاق السعداء ، يوجدون فيها دائما ، وجميع العشاق يركبون البحر متجهين اليها ، حجاجا ، ليجددوا ، ولينعموا ، حبهم لجزيرة (فينوس) .

و (واتو) يشكل صورة لتخطيط المنظر الطبيعي اولا ، فهاهنا هضبة تتوجها أشجار وترتفع في يمين اللوحة ، ثم تهبط في رشيق باتجاه البحر ، لترتفع مرة ثانية في الجهة اليسرى من اللوحة ، ان الالوان الخضر ، ودرجة الوان الارضية لمقدمة الصورة (أظهر تنظيف حديث أن التصوير كان أقل خريفية مما كان قد افترض بالنسبة للون الورنيش الاصفر) ، تتناقض مع الالوان الباردة والحية في العمق الجبلي ، ويعطي المنظر ايقاعا وتركيبا لمجموعات الشخصيات التي توجد فيه ، ويسيطر ثلاثة أزواج على تشكيل الجهة اليمنى ، ففي سلسلة من الحركات الرشيقة والمسرحية ، ننتقل من زوج غارق في حديث حميم من كلمات موشوشة ، الى آخر ينهض ، الى ثالث في القمة يتقدم وهو ينظر الى الخلف .

اما في الجهة اليسرى من اللوحة فقد سبقهم أزواج العشاق الذين يكادون يترنحون في أسفل الهضبة ، متدافعين نحو السفينة مضطربين ، بعض هذه الشخصيات من أفراد المدينة الانيقين ، بينما بعضهم الآخر يبدون في زي ريفي ، فجزيرة (سيتير) ، في الواقع ، مفتوحة لجميع العشاق ، والكيوبيدات التي تطير برشاقة ، حول السفينة ، لا تفرق بين عشاق وعشاق .

وبعد انتهاء (واتو) من لوحة الحج (الموجودة في متحف اللوفر) بسنتين أو ثلاث ، رجاه صديقه (جان دو جولين) ان يرسم نسخة أخرى منها ، ولقد كشف اللوحة الجديدة (الموجودة في برلين) عن اهتمام (واتو) بتطويرها واغنائها ، فهذه الجديدة ذات الوان



واتو - فتاة وقيثارة

أكثر تألقا ، والتشكيل فيها أكثر تعقيدا ، ورقش المنظر الطبيعي أطول ، وأكثر كثافة ، والاشكال محددة بوضوح وتأكيد جديدين ، ولقد أدخلت شخصيات حولت الحدث الى حركة فرحة ومضطربة الى حد ما ، ولقد ضوعف عدد الكوبيدات الاثني عشر الموجودة في لوحة (اللوفر) فبلغ عددها ستة واربعين تطير وتلهو عبر المشهد ، وفي الجهة اليمنى القصية ، يضع عاشق زهرة من صدار محبوبته ، بينما يتعانق اثنان في مقدمة اللوحة ، بشغف ، تاركين نفسيهما لكيوبيد يحيطهما بشريط من الورد .

يفضل بعض النقاد صورة اللوفر الحالمة والاكثر تحديدا ، بينما أخذ آخرون بلوحة برلين الاكثر دقة ، وبالفرح المتفجر فيها ، الا أن هذين العملين مخصصان للعشاق الذين يجدون هذه أو تلك أقرب الى أمزجتهم ، فلقد كان (واتو) يعرف ، مثل أي فنان آخر ، تغيرات عواطف القلوب ، ويدرك أن هذه التغيرات تستلزم فنا يتطور باستمرار ، ويتمشى مع العواطف البشرية الكثيرة والمتنوعة .

إدغار ديغا

: ساندرا أورانتي
ترجمة : ماري روز مصابني

حياته :

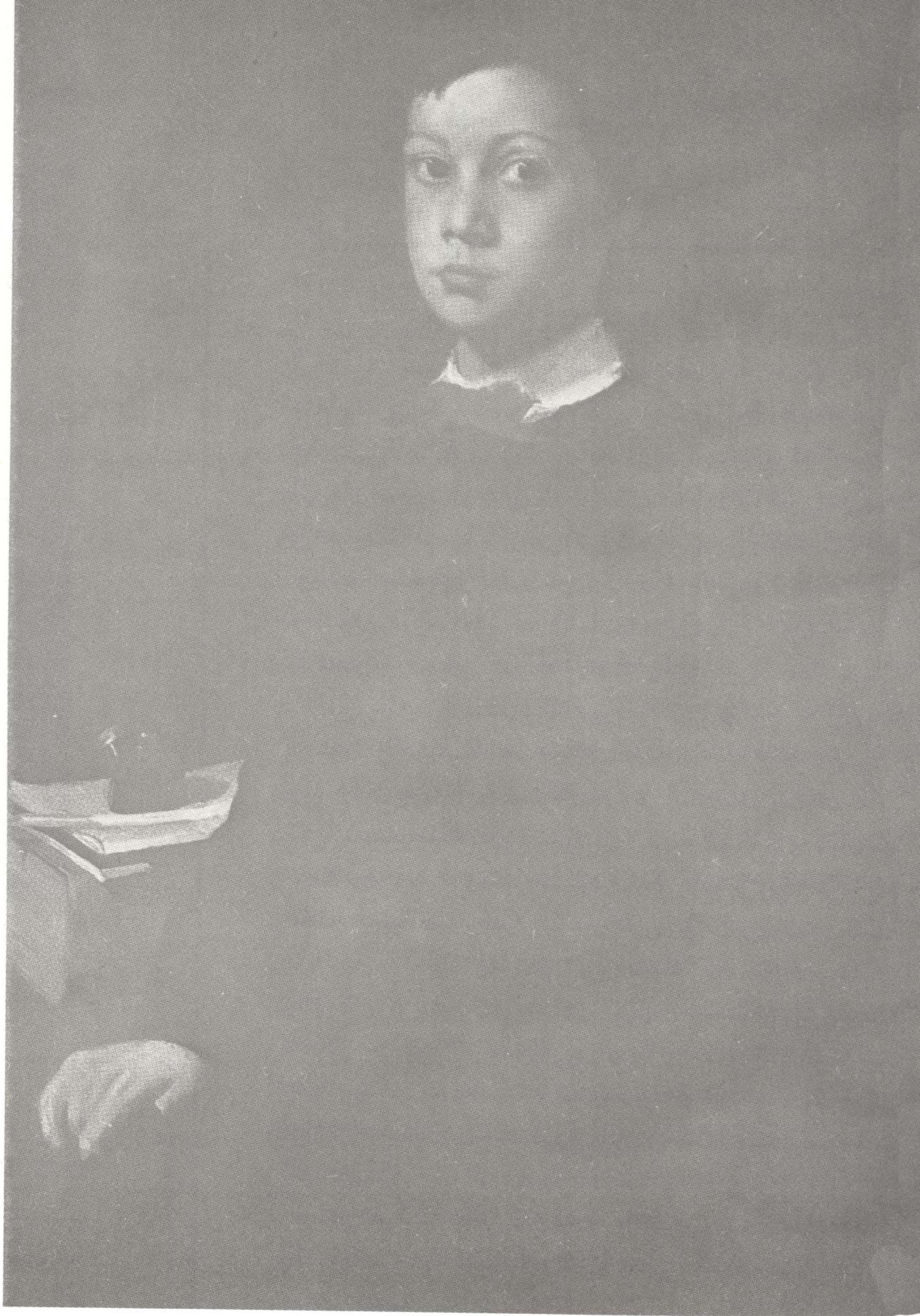
كانت عائلة ديغا تنحدر من أصل بريتاني ، وقد استغل الرسام اسمها الذي أسهم في بروزه كفنان منذ عام (١٨٧٠) ، وكان جد الفنان (رينه هيلير) قد غادر فرنسا الى نابولي أيام الثورة ، كما انتقل والده (بيير أوغوست هياسينث) الى باريس ليفتح فرعا لبنك العائلة وتزوج (ماري سيلستين موسون) من عائلة كريول .

ولد (ادغار هيلير جرمان ديغا) في باريس في ١٩ تموز (١٨٣٤) ، وعندما كان طفلا أخذه والده الى (اللوفر) ليرى أعمال الاساتذة فاطلع على اكثر المجموعات شهرة وأصبح فيما بعد خبير عصره ، في عام (١٨٤٥) ذهب الى مدرسة (لويس الكبير) حيث التقى بهنري روار الذي بقي صديقه الحميم طوال حياته ، في عام (١٨٤٧) توفيت والدته وفي عام (١٨٥٢) نال (ادغار ديغا) شهادة البكالوريا فغادر المدرسة وبدأ بدراسة الحقوق ، ورغم أن والده قد أراد له سيرة قانونية آمنة وتقليدية ، الا أنه كان متعاطفا بشكل كاف مع اهتماماته الفنية فأعطاه مرسما في مبنى العائلة في شارع (مندوفي) وسمح له أن يدرس الرسم مع (لويس لاموث) تلميذ (أنغر) ويعمل في مرسم الرسام (بارياس) ويمضي الوقت في تقليد لوحات ومحفورات (دورر) و (مانتينا) و (غويا) و (رمبرانت) في اللوفر ، وبحلول عام (١٨٥٣) كان (ادغار) يسخر كل اهتماماته للفن .

في عام (١٨٥٥) التقى (بأنغر) وانتسب الى معهد الفنون الجميلة ، حيث أقام صداقات مع كورني و (ليون بونا) و (ريكارد) و (هنري فانتين لاتور) لكن ضعف الجهاز التدريسي نفره ، فغادر المعهد بعد سنة واحدة ، في عام (١٨٥٦) قام بزيارة الى ايطاليا مكث فيها عند عدة أقارب ، ودرس عصر النهضة دراسة مكثفة ، وسافر الى مدن (أبروزي) و (امبريا) و (لاتيوم) و (توسكاني) و (كامبانيا) ، وتوقف بشكل خاص في (نابولي) و (روما) و (أورفييتو) حيث باشر بدراسات تمهيدية للوحة جامعة معروفة جيدا تجسد عمته (لورا) وزوجها (البارون بيليلي) وابنتيهما .

في فرنسا عام (١٨٥٨) أطلعه صديقه الحفار (فيليكس براكموند) على بعض أعمال (أوتامارو) فبدأ (ديغا) الاهتمام بالفن الياباني وعاد الى (روما) في نفس السنة ليقضي أغلب الوقت في (فيلا ميديتشي) ثم زار (فلورانسا) مارا بفيتيربو وأورفييتو ، حيث قام بدراسة أعمال (لوقا سينوريللي) و (بيروجيا) و (آسيزي) وعاد الى باريس في نيسان (١٨٥٩) .

بدأت صداقته بمانيه عام (١٨٦٦) حين التقيا في متحف (اللوفر) ، حيث كانا ينسخان صورة ابنة الملك الاسباني (مارغريتا) التي رسمها (فيلاسكيث) ، وانضم في هذه الفترة أيضا الى مجموعة من الفنانين كانوا يترددون على مقهى (غيربوا) حيث كانت تطرح المناقشات الحامية بين الموالين والمعارضين للفن التقليدي ، كما اعتاد في نفس الوقت على زيارة مخزن مدام ديسوي للفن الشرقي مع (براكموند) و (فيليب بورتي) و (جيمس ويسلر) .

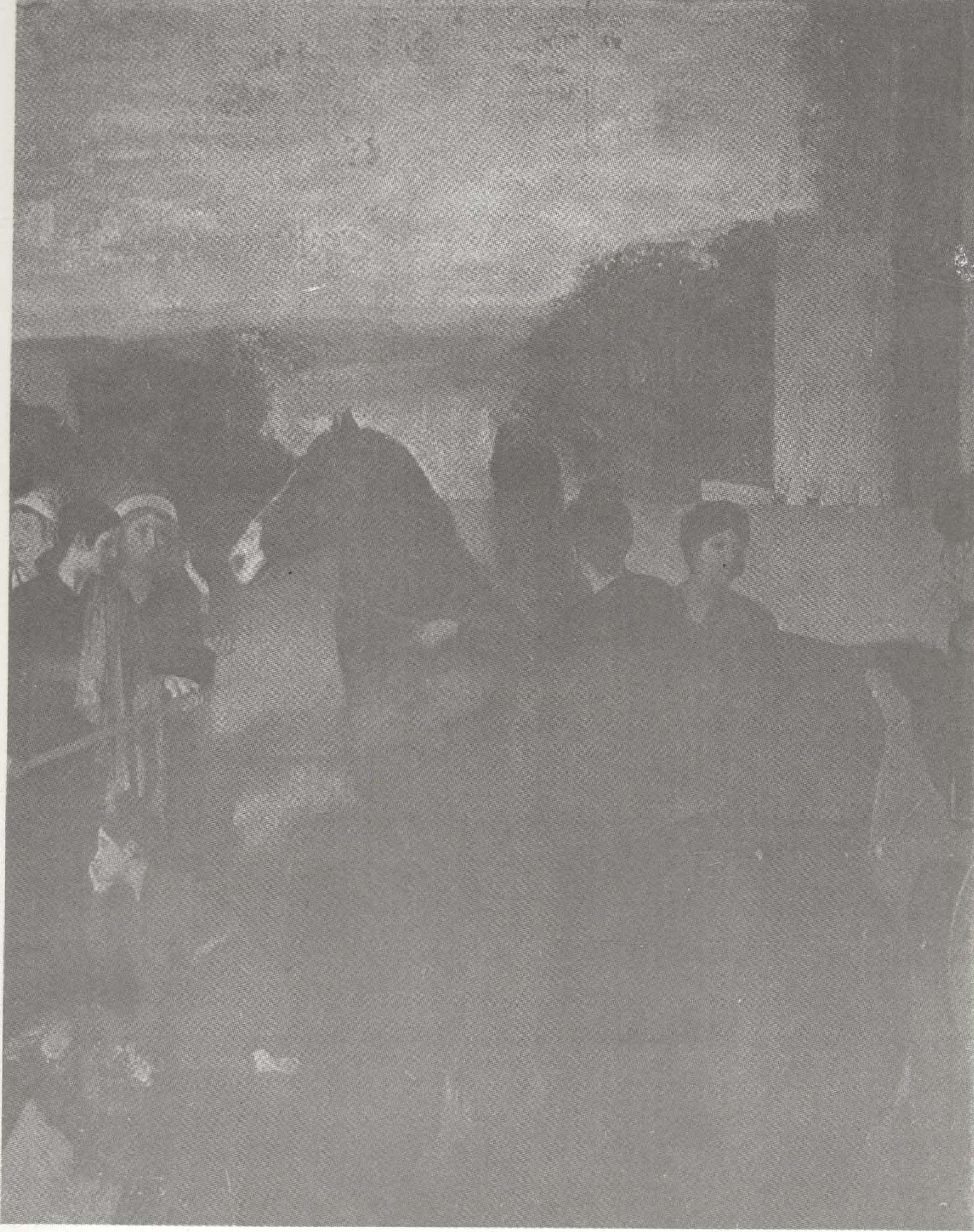


ادغار ديغا ـ صورة شخصية

وكانت لوحته التي تمثل مشهد حرب في العصور الوسطى والتي عرضها في الصالون عام (١٨٦٥) نهاية اهتمامه بالرسم التاريخي وبداية تفرغه لرسم اللوحات الشخصية . والتقى في مقهى (غيربوا) بأميل زولا والناقد (أدماند دورينتي) والرسامين الذين عرفوا فيما بعد بالرسامين الانطباعيين . فأصبح أسلوبه متميزا وبدأ الانخراط بمواضيع الحياة المعاصرة . فاهتم في عالم المسرح بالموسيقيين . والممثلين ، والراقصين ، كما قام بمحاولة رسم بعض اللوحات في (الهواء الطلق) . وهي محاولة لم يكن يسمع بها قبل المذهب الانطباعي .

في عام (١٨٧٠) دعي للالتحاق بالجيش وأمضى الحرب (الفرنسية ـ البروسية) في الحرس الوطني في فرنسا . وترافق ذلك بضعف بصره التدريجي الذي سبب له قلقا كبيرا وقد خدم في وحدة (المدفعية) التي كان يرأسها (هنري روار) صديق المدرسة القديم فجدد معه صداقته القديمة .

في تشرين الاول (١٨٧٢) قرر مرافقة أخيه (رنيه)



ادغار ديغا ـ سميراميس تبني بابل

الى (نيوأورليانز) حيث يعيش أقرباء أمه ، فأعجب في أميركا بالتنوع الكبير في العادات والتقاليد التي كانت تختلف عن عاداته وتقاليده والتي ظن في البداية أنها ستكون حافزا جديدا له في عمله ، الا أنه سرعان ما شعر بالحنين الى وطنه باريس ، فعاد الى هناك عام (١٨٧٣) واستأنف صلته بأصدقائه الذين انتقلوا من مقهى (غيربوا) الى مقهى (أثينا) الجديد .

توفي والده في ايطاليا عام (١٨٧٤) تاركا المصرف في وضع غير مستقر ، في العام ذاته برز (المذهب الانطباعي) للوجود بشكل رسمي ، شارك (ديغا) في الاعداد والتحضير للمعرض الاول الذي سمي معرض (الانطباعيين) والذي أقيم في مبنى المصور نادار وعرض عشرة أعمال منها (الصف الراقص) التي دلت بوضوح على نضجه الفني وكانت مفتاحا لتطوره وتقدمه .

في عام (١٨٧٦) شارك مع الانطباعيين بعرض اربعة وعشرين عملا فنيا ، رغم السخرية وسوء التفاهم ، وسمي المعرض الذي أقيم عام (١٨٧٧) بمعرض (المستقلين) وذلك بناء على نصيحته ، وساهم فيه بخمسة وعشرين عملا من ضمنها صورة لدييغو مارتيللي ، وهو أول كاتب ايطالي يتفحص الحركة الفنية الجديدة بفهم واهتمام ، وفي المعرض الانطباعي الخامس الذي اقيم عام (١٨٨٠) عرض (ديغا) أحد عشر رسما ، وعندما افتتح المعرض السادس عام (١٨٨١) أرسل تمثالا صغيرا يمثل (الراقصة الصغيرة) وفي المعرض السابع لم يعرض شيئا ، ولكنه مثل في المعرض الثامن والاخير .

في عام (١٨٨٠) قام برحلة الى (اسبانيا) وجرب الحفر على المعدن مع (بيسارو) ومع الرسامة الاميركية



ادغار ديغا - روز أدلير

(ماري كاسات) التي اختارته ليكون أستاذا لها ، وفي هذه الفترة بدأ العمل بألوان (الباستل) بجد واجتهاد كبيرين كما أوجد تقنية (المونوتيب) التي وصل بها الى مرحلة متطورة . في تموز عام (١٨٨٢) مكث في (اترتات) . وفي أيلول من نفس السنة غادرها الى (سويسرا) . وفي فرنسا تابع المواضيع اليومية المتعلقة بالحياة الحديثة . حيث لفت انتباهه ، خلال هذه السنوات ، العالم النسائي المتعلق بالغسالات ، وصانعات القبعات النسائية ، وقضى وقتا طويلا مع اصدقائه (الانطباعيين) الذين احترموا صراحته ودقة ملاحظاته . وبعد وفاة (مانيه) تغير مكان اجتماعهم ثانية ليصبح في مقهى (روش فوكولت) .

في عام (١٨٨٥) ازداد قلقه على بصره ، في الوقت الذي كان يعمل فيه على تطوير الاختبارات الفنية المعقدة بقدرة عالية ، وكان يتخذ من رسم الراقصات والعراة ، ذريعة للكشف عن الشكل الصلب والمرن ، والايقاع الواضح والمتأن ، وفي (آب) توقف في مدينتي (هافر) و (دييب) والتقى ببول غوغان .

في بداية عام (١٨٨٦) زار نابولي لاسباب عائلية ، وتعاظم اهتمامه في بصره الذي اضطره الى الاستغناء عن الزيت بشكل كامل ، والاستعاضة عنه بألوان الباستل ، وبعد عودته الى باريس وفي المعرض الانطباعي الثامن ، كان مستعدا لعرض خمسة عشر عملا ، فيها عشر لوحات شهيرة تمثل نساء عاريات مرسومة بألوان الباستل ، الا أن سخرية الجمهور والصحافة ، وميله الخاص نحو التقاعد ، جعلاه يقرر عدم الاشتراك في أية معارض أخرى ، ومنذ ذلك الحين لم يوفق أحد سوى (دوراند رول) بائع الرسوم الانطباعية في الحصول على بعض اعمال (ديغا) .

ورغم ضعف بصره التدريجي ، استطاع الاستفادة



ادغار ديغا ـ المرأة والزهور

من كل الاحتمالات التصويريه واللونيه لالوان (الباستل) بحبرة فنية لم يعرف لها مثيل ، وفي ذلك الوقت اهتم بالجمع فخصص منزله بأكمله لمجموعة اعمال رسمها أصدقائه الانطباعيين ، وأساتذة آخرون منهم (الفريكو) و (أنغر) و (ديلاكروا) و (مورو) ، وفي عام (١٨٩٣) عرض (دوراند رول) مجموعة من (المونوتيب) لديغا ، ومنذ ذلك الحين أصبح العمل بالنسبة لديغا مضنيا ومتعبا بسبب وضعه المحزن الذي جعله أقل نشاطا ، وعطاء ، وأصبحت المعلومات عنه مجزأة وغير أكيدة ، حيث لا نعلم عنه الا أنه زار في عام (١٨٩٨) سانت فاليرى سور سوم وعاش حياة منعزلة ، لم يلتق فيها الا ببعض أصدقائه القدامى مثل (بارثولومي) و (دانييل) و (هالفي) و (هنري روار) حيث كان يمضي معهم أيام العطل ، الا أن صحته بدأت تسوء أكثر ، وقد حاول عام (١٩٠٤) معالجة رئتيه الضعيفتين في جبال (فوسج) ، أما بصره فقد ضعف كثيرا ، لكنه استمر في عمله رغم عزلته وعصبيته وتجاهل الاحداث له واتجه الى النحت باجتهاد كبير.

في عام (١٩١٢) توفي (روار) صديقه الحميم فأصابه حزن شديد عليه ، واضطر الى مغادرة منزله ومرسمه في شارع (فيكتور ماسيه) لتعرضه للهدم ، فساعدته (سوزان فالدون) وهي والدة (أوتريلو) واحدى موديلاته القديمات التي أصبحت رسامة فيما بعد في الحصول على بيت جديد في (بولفارد كليشي) ، الا أن (ديغا) لم يكن سعيدا في منزله الجديد ، وكان يجر نفسه كالاعمى في شوارع باريس معرضا حياته



ادغار ديغا – ماري ديهو

للخطر ، بينما كانت رسوماته تباع بأسعار مرتفعة جدا في صالات البيع .

وزادت الحرب من آلامه ، وأصبح عاجزا عن وعي احداث أيامه الاخيرة المؤلمة وتوفي في ٢٧ أيلول عام (١٩١٤) عن عمر يناهز الثالثة والثمانين حيث بدا له الموت رحيما وودودا وقد كتب يقول عام (١٨٩٣) : [انني أعمل بصعوبة كبيرة ولكن ليس لدي أية متعة اخرى] .

أعماله :

في نطاق مجتمع فني يقدر المزايا الابداعية بشكل متزايد ، نجد أن شخصية (ديغا) ليست سهلة الفهم ، أو التعريف بشكل واضح ، سواء فيما يتعلق بالتطور الفني ككل أو بتطور الفن في عصره ، في مجال التأثيرات لا تترك أعماله الا مجالا محدودا نسبيا للتفسير فأكثرها فني ، فهو يمثل قول الفيلسوف الوجودي (هوسرل) : [الاكتشاف هو عبارة عن اتحاد بين الغريزة والاسلوب] .

ان تصنيف (ديغا) تصنيفا مقنعا كرسام للراقصات ، وهو وصف قد ينطبق بشكل أفضل على أعمال (لانكري) مثلا ، أو بمعنى آخر على بعض أعمال (لوتريك) ، ولا يهدف الا للتعريف على عناصره المواضيع المتعددة ، التصادفية دون اثارة لمشكلة فلسفة الفن ككل ، كما أنه ليس ممكنا تعريف فنه على أنه



ادغار ديغا - الآنسة دوبني

(واقعي) ، حتى ولو أخذناه في معناه الواسع وفي استجابته لحقيقة ضرورية وداخلية ، فقد استعمل (ديغا) الضوء والظل ، ورسم بطريقة مثالية تجريدية الى حد ما ، وأخيرا هناك قضية صلته بالانطباعيين ، ولكن رغم احتكاكه الشخصي والفني بهم ، وتأييده العاطفي لهم واشتراكه في معارضهم الجماعية ، لم يكن في الواقع انطباعيا أبدا .

كان (ديغا) منفردا وحياديا في حياتـه كما في عمله ، غير راض على الدوام بسبب احساسه بالكمال الذي كان يعذبه ، والذي ناضل عبثا من أجلـه طوال حياتـه ، وكل تجربة تؤثر فيه عاطفيا وكان دائما يـأمل في ايجـاد وسائل بسيطة جدا وواضحة ، للتعبير عـن تعقيدات الواقع ، ولقد استطاع ديغا كما ذكر (جامو) أن يخلق علاقات لم يسبقه اليها أحد ، خاصة حقيقة جسد يعيش في انسجام مع كل مايحيط به ، وعلاوة على ذلك كانت لديه القدرة على تقديم نظرة مستقلـة كمتأمل للعمل ، وهذه القدرة الفنية تفصله عن العمل كانت ملموسة غالبا، كان (ديغا) رساما للحياة المعاصرة، وكان يفتقر الى شكوكية (مانيه) الانيقة ،والى مشاركة (رينوار) البهيجة ، التي لم تكن تبدد الا بالعمل ، (الفن) كما يقول ديغا [رذيلة لايمكنك الزواج بها شرعا، بل تغتصبها اغتصابا ،قل فن، فتراك تقول براعة الفن قاس وغير شريف]، هذا الفنان العظيم، والجاد، ذو التفكير النادر ، والقلق الذي يخفي وراء تصميمه ، وعنده الشك بالذات ، والافتقار الى الامل ، وعدم القدرة على ارضاء نفسه أبدا ، كانت من أحد مظاهر تناقضاتـه الداخلية والابديـة .

عندما كان شابا ، كان يمضي وقتا طويلا في اللوفر في النسخ ، منسجما مع عقيدة (سيزان) التي تقول :

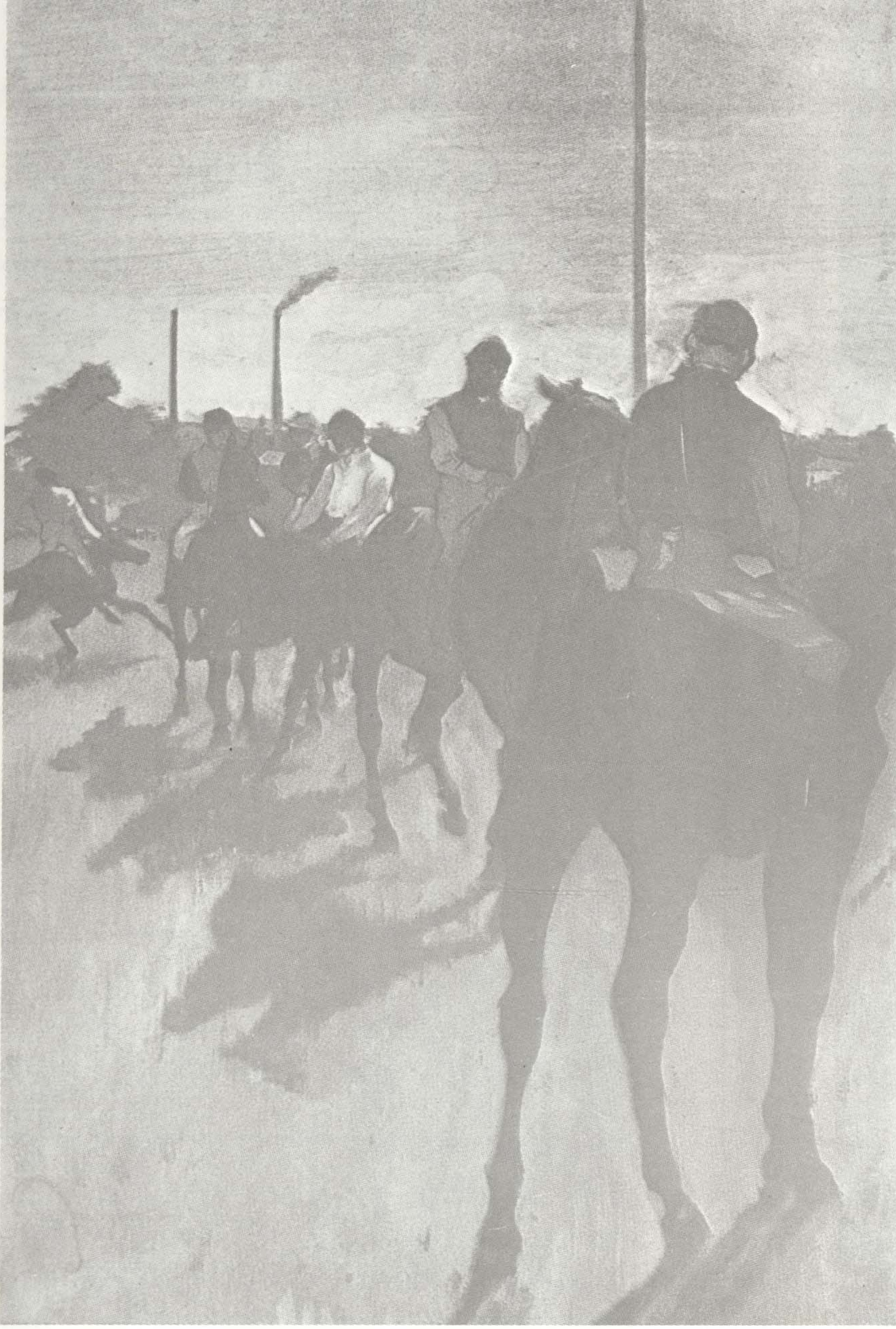


ادغار ديغا ـ السيد والسيدة موربيلي

[ان متحف اللوفر هو الكتاب الذي نتعلم منه القراءة]، فكان ينسخ (دورر) و (مونتينيا) و (رمبرانت)ويذهب الى مرسم (بارياس) ، وبعدئذ الى مرسم (لاموث) حيث كان يدرس الاعمال الفنيـة الاصلية باعجاب، ويتعمق في نظريات (أنغر) في الفن ، وخاصة في عاطفته في الرسم ، والتي جسدت بكلمات كان لها دلالـة حتمية عند (ديغا) تقول ـ : [ارسم ايها الشاب خطوطا عبر الذاكرة ومن الطبيعة ، وستصبح فنانا ناجحا بشكل أكيد] .

بعد اقامته الاولى والطويلة في (ايطاليا) ، اتقن (ديغا) اسلوبا قويـا ، وأكيدا في الرسم سما بـه الى مرتبة الرسام الاكاديمي العظيم في عصره وجعله خليفة لانغر ، كما هيأت له رحلاته الى ايطاليا عام (١٨٥٦)و (١٨٥٩) العودة الضروريـة الى مصادر ، اعتمدت على معالجـة دقيقة ، لمجموعـة مختارة كانت تنسجم مع رغباتـه في التجريب وتعميق معرفته ، لقد انجز كل هذا بنشاط وقدرة داخلية جادة ، كان لهما أثرا واضحا على شخصيته ، وكانت الفترة التي قضاها (ديغا) في ايطاليا من أروع فترات حياتـه ، فامتلات مذكراتـه بالرسوم الدقيقة والهامة وخاصة في السنوات القصيرة والمكثفة والتي تتراوح بين عام (١٨٥٣) و (١٨٦١).

أمـا رسومـه في أعوام (١٨٥٣ ـ ١٨٥٦) فهي تكشف تأثيرات اعمال النسخ التي قام الحفر بها في



دغار ديغا - في سباق الخيل

غرفة الحفر في متحف اللوفر وفي متاحف جنوب فرنسا، حيث رسم اللوحات الجدارية القديمة ، والنحت الكلاسيكي ، وهيكل (الآلهة أثينا) المأخوذة من قالب، كما رسم لرسامي عصر النهضة ولرفائيل ، ويعود هذا الى تأثره (بلاموث) الذي جاء مرادفا لانفر ، كماصنع نسخا لاعمال (أنفر) و (دافيد) و (فلندرين)بالاضافة الى هذا فان انهماكه باستكشاف المصادر المتعلقة بالرسم قادة الى نسخ (الزخارف) و (الكاريكاتورات) التي رسمها (ليوناردو) ، والرسامون التأنقيون بين عامي (١٨٥٦ - ١٨٥٨) ، وتوضح كراسات الرسم

التي تخصه ، الرسوم المفضلة لديه بين الاعمال التي درسها في كل من (اللوفر) و (متاحف نابولي) و (فلورنسا) و (روما) و (بيزا) و (أورفيتو) و (اسيزى) وغيرها من الاماكن في ايطاليا ، في النسخ الزيتية كانت الالوان شغله الشاغل ، أما في الرسم فقدأثار اهتمامه واعجابه بعض أساليب وخصائص معينة للخط ، واهتم في هذه الفترة بالزخرفة الهلنية أكثر من الزخرفة الكلاسيكية ، كما اهتم برسوم (رفائيل) الاخيرة أكثر من رسومه المبكرة، وفي الفترة التي ساد فيها اسلوب (بوسان) الباروكي



ادغار ديغا - الباليه



ادغار ديغا - الباليه (تفصيل)

اهتم باعمال (رمبرانت) و (فيلاسكيز) كما اهتم بشكل خاص بأعمال (سينوريللي) و (مايكل انجلو).

قضى (ديغا) جزءا من الفترة التي أنجز فيها أعماله بين عامي (١٨٥٨ – ١٨٦١) في (ايطاليا) والجزء الاخر في (باريس) حيث قام بصنع اسكتشات سريعة ، وانشغل بمشاكل الضوء واللون، كما نسخ أكثر (لفيلاسكيث) و (فان ديك) و (جيورجوني) و (تيسيان) و (فيرونيز) مبسطا الدرجات الضوئية للون ، كما هو الحال في لوحة (لقيه موسى) ، ونسخ لمونتينيا و (دورر) وهولبيان وكلوية ولوحات الفيفساء الرومانية ، والزخرفات الآشورية ، ولوحات المنمنمات المغولية كما نسخ قليلا (لرفائيل) و (أنغر) ، وكان (ديغا) بنفس الفترة ينسخ لمعاصريه مثل (ديلاكروا) و (كونستانتين غاي) الذي ابتكر له (بودلير) لقب (رسام الحياة الحديثة).

ان أية محاولة لاستنتاج مايفضله (ديغا) من خلال هذه الوقائع تخلق فينا انطباعا داخليا يشل قدرتنا على الانتقاء ، فقد استخدم (ديغا) في الواقع



ادغار ديغا - المستحمة (تفصيل)

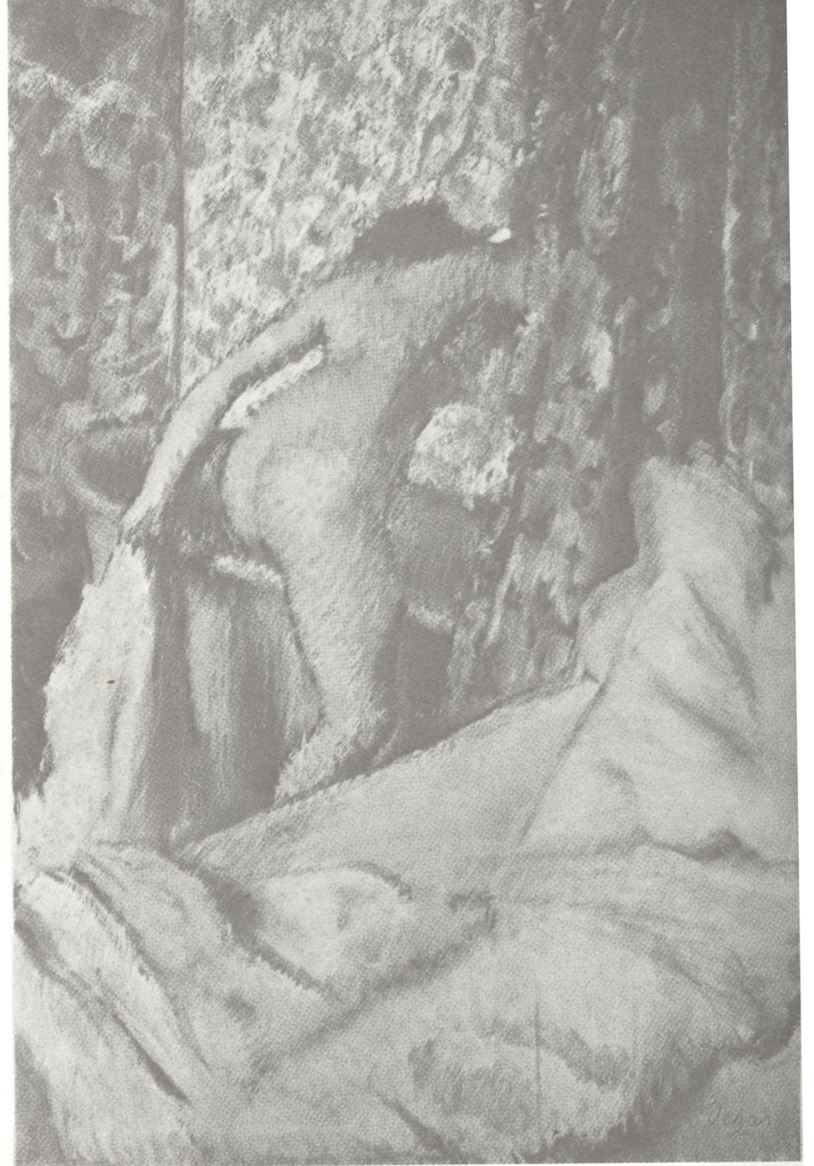
اسلوبا مميزا اتبع فيه قواعد فنية دقيقة بكل رغبة وتصميم دون الاستعانة بالحدس العفوي وانما باستمرارية قلة هم الذين يستطيعون مجاراته بها، فقد وضع ديغا لنفسه هدفا صعبا أوجد من خلاله توازنا بين القواعد الكلاسيكية والدلائل الخفية والعميقة للمذهب الواقعي فبدى للظاهر صنعيا وتكليفا من الناحية النظرية على الاغلب ، لهذا نرى ان وصف (بول فاليرى) لديفا القائل [اللوحة عبارة عن سلسلة من العمليات] ، صحيح حتى بالنسبة لاعمال النسخ والرسوم التي قام بها عندما كان شابا ، لانه كان يريد أن يقلب التعبير السائد رأسا على عقب من (دراسة أكاديمية للتعبير الوجهي) الى دراسة (الشعور الحديث) .

ان السر في شخصية (ديغا) وفي انسحابه نحو الحياة الرتيبة يكمن في اصراره المخلص كفنان ورجل الى رفض كل شيء سطحي وواضح ، لقد ثابر على متابعة مثله الاعلى القائل : [التماثل مع الشعور بالحياة ، حقيقة متحركة الا أنها ثابتة في جوهرها].

تبرهن الاهتمامات الواسعة التي ظهرت في فترته التوليدية ، وفي ميوله المتناقضة لرسوم القرن الخامس عشر مثل رسوم (فلورنتاين) والوان (فنتيان) واعجابه العميق بأنغر وديلاكروا على أنه اهتم بشكل كبير بالقيم التقليدية الرفعية، ولكن بنفس الوقت كانت أعماله من نواح كثيرة خرق واع للتقاليد .

هناك تأثيرات أخرى يمكن ملاحظتها في سمات شخصية الدقيقة والقلقة بشكل مستمر والمتقبلة بحذر ، من الواضح أن (ديغا) قد أقام علاقة صداقة أثناء وجوده في روما عام (١٨٥٨) مع (غوستاف مورو) الذي سماه بـ (الناسك) و (الذي يعرف مواعيد القطار) وبدأ يلتقيان بشكل مستمر في (فيلاميديسي) الا أن قيامهما بنسخ الرسوم نفسها لايفسر لنا حبهما المشترك للنظام والدقة وانما يظهر لنا أن هذين الرسامين كانا يلتقيان على الرغم من اختلاف وجهات نظرهما الفنية والشخصية، نصح (مورو) ديغا على رسم الشكل الطبيعي (بتكلف نسبي حتى لايشوه الروح) ويمكننا التأكد أن (ديغا) كان فعلا تحت تأثير (مورو) الى حوالي عام (٨٦٥) حين رسم [مشهد الحرب في العصور الوسطى] وأظهر فيه أنه لم ينسى لوحة مورو (تقديم الاغريق قربانا الى المينوطور) ، هذه الصلة بينه وبين (مورو)جعلته يشعر بخليط متساو من الصداقة والكراهية وربما كانت سببا جعلت (ديغا) يحاول التخلص من (الرسم التاريخي) للاساطير والقصص ذات المدلول الرمزي الرائجة آنذاك .

ومن ناحية أخرى فان لقائه بالروائي والناقد (أدماند دورينتي) عام (١٨٦٢) مد جسور الاهتمامات أخرى تتناسب مع اهتماماته الفنية كالتأثر بمذهب الواقعية الادبي الذي جعله مثل جيبه (رسام الحياة الحديثة) فبدأت جعله (بودلير) تتضح أكثر فأكثر لتشير اليه مباشرة بالاضافة الى دلالتها النبوئية الواضحة ، أما الشخصيات الادبية الاخرى التي تنتمي الى هذا المذهب والتي تقتصر على جماعة معينة كديغا فتتضمن (أميل زولا) و (ستيفان



ادغار ديغا - المستحمة (تفصيل)

مالارمي) و (أموند غوتييه) (الذي نقل اليـه اعجابه بالنزعـة الاستشراقية رالشاب (بول فاليرى) ، الذي كان ناقدا متميزا لاعمال ديغا وخاصة (لوحة الرقص).

لانستطيع أن نهمل التأثيرات المتعلقة بأسلوبـه التصويري والموجودة في أعمال نظيريه انغر وديلاكروا. بشكل مستقل ، انكب على عمل لـوحـات تمثلـه وتمثل عائلته وأصدقائـه ، أي مـواضيع رتبهـا بسهولة ، وكما يريد من حيث شخصية الـوقفات والمواقف الجسمانية،واستطاع أن يعبر عن الشخصيات المستقلة ، بألفة واهتمام مباشريـن متمسكا بجـو سيكولوجي حر وهادىء ، وباختصار ، استطاع(ديغا) أن يخلق رباطا بين الموضوع وبين الفنان .

كانت لوحاتـه الاولى قليلة وأثيرة ، وهي عبارة عن لوحات ذاتية ولوحات لاخويـه رنيه وأشيل ، وأثناء وجوده في فلورنسا مع أقربـائـه مـن عائلة (بيليللي) عام ١٨٥٦ وعامي (١٨٥٧ ـ ١٨٦٠) بـدا العمل في لوحات تمثلهم جميعا وخاصة ابنتي عمتـه الصغيرتين كتحضير لاول تأليف هام لصورة جماعية عرفت بصورة عائلة بيليللي والتي رسمت في باريس بين عامي (١٨٦) و (١٨٦٢) ، رتبت الشخصيات الاربع عبر الصورة من اليسار الى اليمين ، حيث اتجهت النسوة الثلاثـة روحيا أكثر منه جسديا نحو الوالد ، كان كلا من التأليف والنسبة المحسوبـة بـين الاجزاء المختلفة جامدا بعض الشيء ، ويشكل لباس



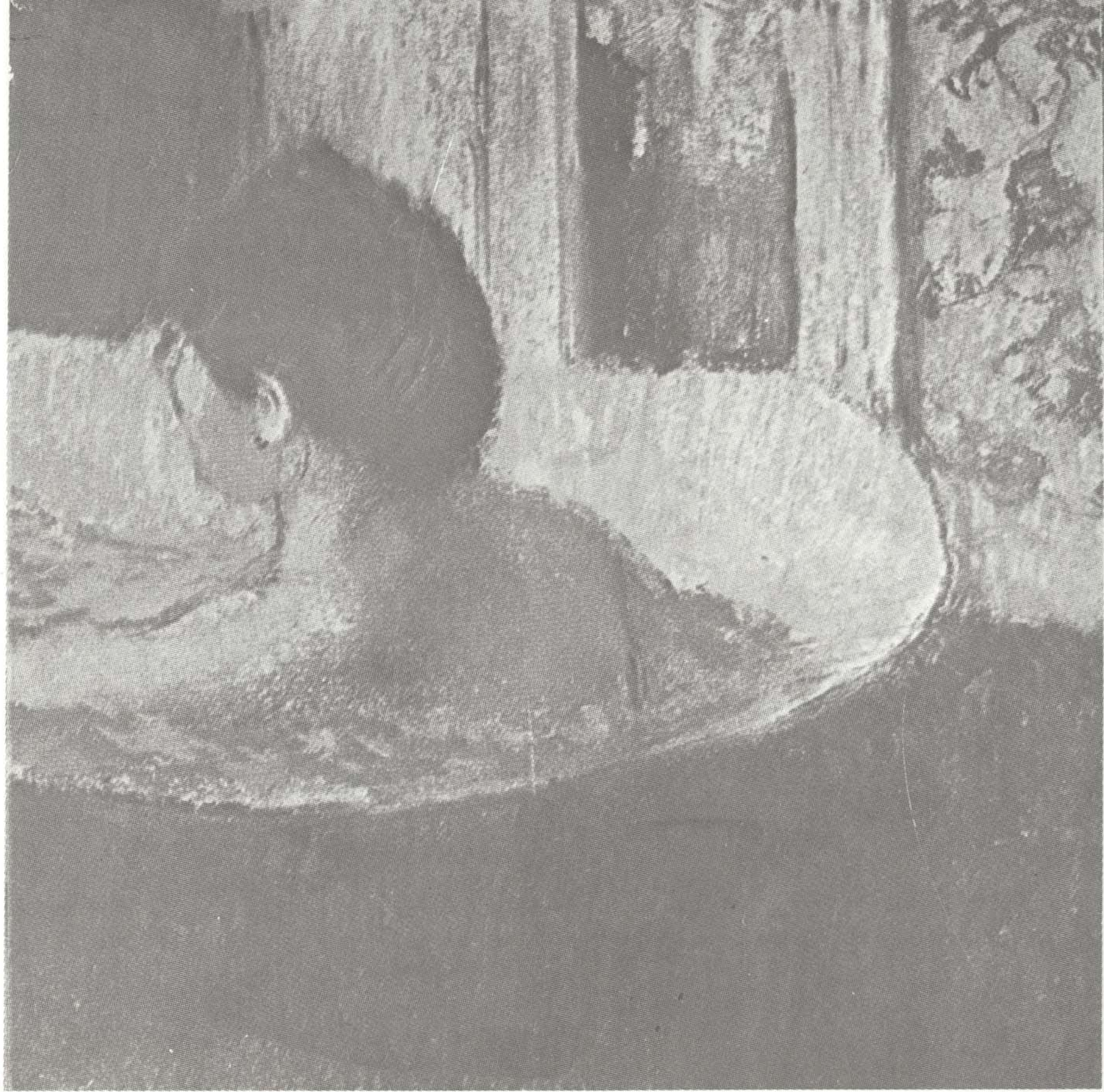
ادغار ديغا ـ عاملات الكوي

الام القائم خلفية لصورة احدى البنتين ، بينما جلست الاخرى وقد ثنت رجلها واختفتها تحت ثوبها ، فجاءت هذه الحركة جزئية وغير متكلفة ، مما جعلها تبدو تجاوزا لكثير من النقاد بما فيهم (أنغر) اما الوالد فقد رسم من الوراء بوجه جانبي جالسا على كرسي أمام المدفأة ويبدو الجو عاديا ومألوفا ليس بسبب ملاحظته التامة للفتيات والغرفة وانما بسبب طريقة ترتيب الشخصيات التي تجتذب المشاهد نحو الالفة الاسروية لعائلة (بيليللي) .

وتعتبر هذه اللوحة ، مثلها مثل باقي لوحات العصر ، استجابة لعديد من التأثيرات تتراوح بين (رفائيل) و (تيسيانو) و (برونزينو) حيث كانوامن الرسامين البارعيين ، ورغم اعجاب ديغا الواضح بأنغر الا انه كان مستعدا للاستزادة من هذه التأثيرات بوعي وتكلف ، وكان بنفس الوقت يعطي اهتماماخاصا الى الوقفه الفعلية للموديل بصبر المصور الفوتوغرافي في الايام الاولى للصور الفوتوغرافية .

منذ عام (١٨٦٠) حتى عام (١٨٦٥) كرس (ديغا) نفسه لرسم اللوحات التاريخية مثل لوحة (الفتيات الارسبارطيات) ولوحة (تدريب الفتيان) ولوحة (الاسكندر وحصانه يوسيفالوس) (مجموعة باسل هوغي) ولوحة (سمير اميس تبني بابل) ولوحة «ابنة جيفسا » (نورثامبتون ، ماساتشوستس ، متحف معهد سميث للفن) والوحة (مشهد حرب في العصور الوسطى) (باريس ـ اللوفر) ، . انتقى الفنان في هذه السلسلة وحسب التقاليد الاكاديمية ، سلسلة مختارة من الرسوم الجيدة تظهر العديد من شخصياتها جمالا مدروسا بالتفصيل ، ويلاحظ هذا بشكل تام في موديلاتـه القادمة من الشارع ، ورغم الجو القديم ونوعية التأليف الاصطناعية غير المقنعة ، والخلفيات غير المتقنة الا أن هذه السلسلة جديرة بالذكر في تطوره ، فقد اظهر براعة تصويرية في تحليل كل شخصية (وهي نوعية يمكن ايجادها في الصور) كما درس بوضوح التركيب البنيوي وحركة الخيل ، ويبدو أنه كان يذهب الى سباق الخيول من اجل الدراسة .

بالاضافة الى هذا ، تعتبر سلسلته التاريخية هذه أول صلة لـه بالمسرح ، فلوحته (سميرا ميس تبني بابل) جاءت نتيجة للعرض الباريسي الناجح (أوبـرا سميراميد) التي الفها (روزيني) ثم استأنفت هـذه



ادغار ديغا ـ المستحمة

الصلة بعد ست سنوات في لوحته (الآنسة فيوكر) المثيرة للجدل والمأخوذة عن باليه الينبوع (بروكلين ـ متحف الفن) في هذه اللوحة كان الموضوع فقط يرتبط بالمسرح أما التأليف. فقد أنجز بأسلوب جامد وتقليدي .

مع ذلك بقي فن التصوير شغله الشاغل ، حتى صلته بالمسرح لم تأت مباشرة من خلال زياراته الى ردهات الرقص في شارع (بيليتييه) وانما بدأت من خلال صداقاته مع الموسيقيين أمثال (ديزيريه ديهو) عازف المزمار في الاوبرا ، وكانت دقته في تأليف لوحاته من العوامل الرئيسية لتطوره في هذه المرحلة ، ففي لوحته (المرأة والاقحوان) أصقل فيها خط الوهم وأحسن استغلال النشر الواضح المدروس على نوع من ورق النشاف خلاف للصفات اليابانية الشائعةوالمألوفة لسنوات عديدة عن طريق نقوش (براكموندا) كما أنه حصر الشخصية في طرف اللوحة وكان هذا أيضا خلافا لما يتعلق بوجهة نظر صور فنية معينة .

وتؤكد البراعة التامة في التماثل السيكولوجي والادراك الحسي للشكل في لوحتي « الطفل هورتنس فالبينسون » و « امرأة مجهولة » على أنهما سلسلة من اعظم اللوحات ، حدث هذا التطور نوعا ما في رسومات متنوعة لعازف الجيتار الوثني الذي عزف أمام (أوغوست ديغا) ، والد دوغا ولكنه اتضح اكثر في تلك اللوحات التي رسمها بين عامي (١٨٦٨) و (١٨٧٢) والتي خصصها لموسيقى اوركسترا (الاوبرا) .

تبقى كل شخصية في هذه اللوحات جديرةبالملاحظة بشكل تام ، أما مجال الرؤية فقد وسع ليسد على نحو غير متوقع بظهور المشاهدين الجالسين بالمقاعد الاولى، ويمر وميض ضوء فوق الرؤوس ليتجه بهذا الطريق وذاك ويخلق لدى المشاهدين شعورا بالترقب المتواصل، يقطع رؤوس المشاهدين الصورة بشكل أفقي كما تسبب ظلالهم الصلبة والسوداء مع الضوء القادم من المسرح كشفا رائعا ومفاجئا في الخلفية ، بينما تتألق الراقصات بثياب المسرح فيتحول الموضوع الثانوي الى موضوع رئيسي ، وهكذا تكون صور الموسيقيين والمشاهدين مركز اهتمام اولي لرؤية الاداء بكل ما يقتضيه تأليف موضوع من هذا النوع من متطلبات شكلية وحركية ، لقد قدم هذا الموضوع بنوع من التناقض الوهمي مع موضوع المشاهدين وكأنه هروب خيالي من الملاحظة



ادغار ديغا - مكتب القطن

التامة الحقيقة ، استطاع من خلاله أن يبقي تحليله للاشخاص والمشاهدين في متناول يده .

عندما بدأ (ديغا) الذهاب الى حصص الرقص في الأوبرا ، كانت المدرسة أنذاك في (شارع بيلتييه) وكانت هذه المدرسة معروفة لدى كل محبي رقص الباليه ، واشتهرت عندما درس فيها فنانين مشهورين أمثال (تاجليوني واسلر) وكانت تضاء بالمصابيح الغازية لتعطي الأنوار والألوان المنبعثة منها انطباعات موحية وخيالية ، ويمكن أن تكون هذه الأضواء قد أسعدت (ديغا) لأنه بدأ يهتم بالراقصات وبحركاتهن ووضعياتهن التي استطاع أن يدرسها في خطواتهن ووضعياتهن المختلفة .

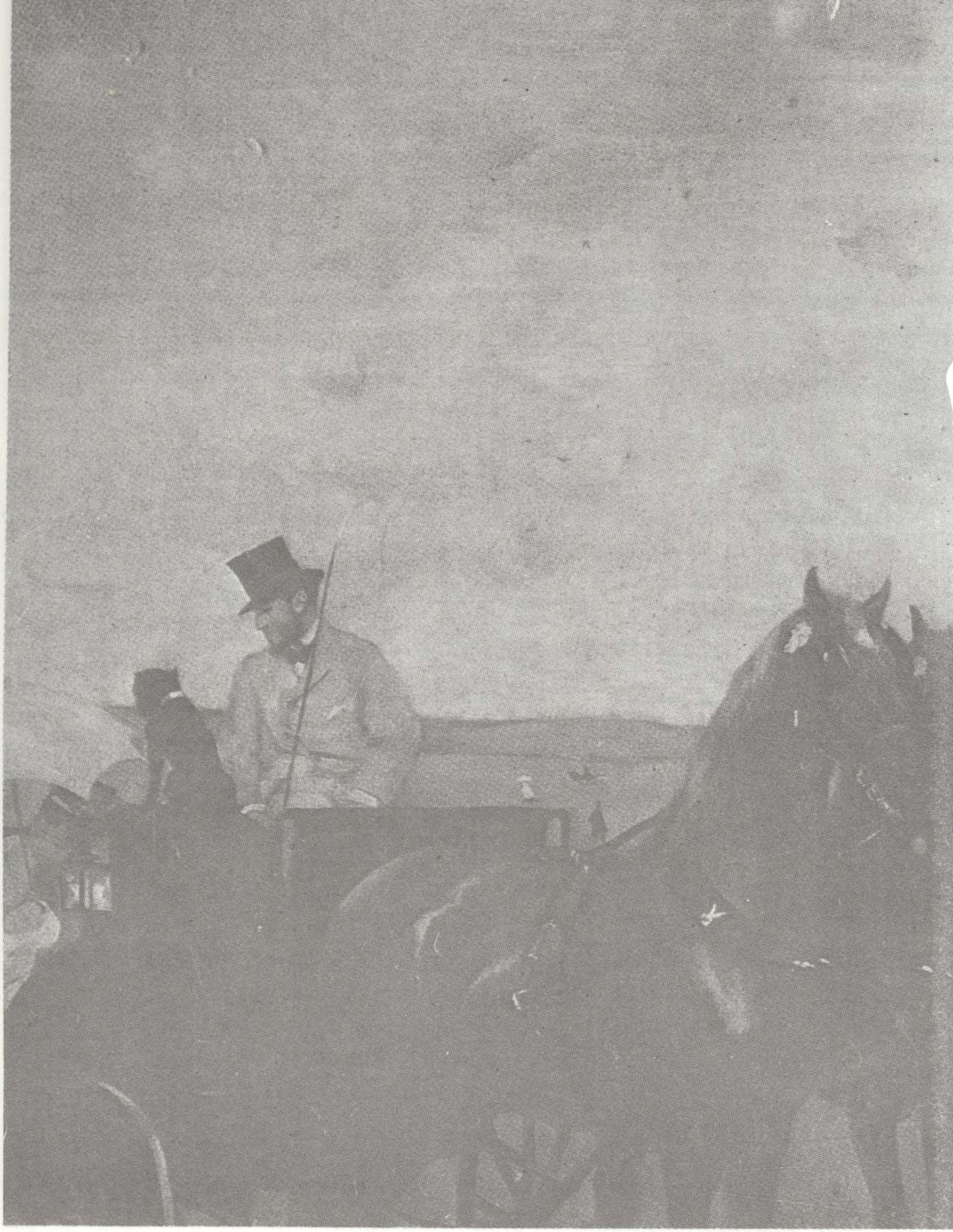
كانت كل لوحة تستدعي سلسلة واسعة من الدراسات ، فقد راقب الراقصات ليس في البار وهن يسترحن ، أو بجانب المسند وانما راقب كل لحظة من الساعات الطويلة التي كن يقضينها في التمرين والقلق والإستراحة ، حين كن يصتن إلى نقد مدربهن ، وحين يرتحن ويتمددن ويتثائبن ويرتدئن ملابسهن ، وحتى عرف في النهاية كل التفاصيل الدقيقه التي كانت تقلقه أولئك الفتيات اللواتي أطلق عليهن (الفئران) المنحدرات من بيئات فقيرة والخاضعات لاختبارات منهكة في المهارة والقدرة على الاحتمال ، لقد عرف كيف يقدر دون تحيز كل ماهو دقيق في تمارينهم القاسية ، متبعا حركاتهن بواسطة القلم ، بدأ يشعر بعاطفة مكبوتة تجاههن وكأن رغبتة العارمة إكتشاف الموضوع شجع على الاندفاع السري نحوهن .



ادغار ديغا - عائلة بيلي

. إن تاثير الضوء والظل على الشخصيات قد برزت في لوحات الموسيقي والأوركسترا ، على المشاهدين ، اهم وبرز الاهتمام الذي أولاه لها أكثر من اهتمامة بترتيب المجموعات ضمن مساحة محددة ، أما في رسوم (الباليه) فقد اجتهد على جعل العمل ، والمساحات والشخصيات تنظم بشكل متميز ، فقد رسم الغرف وفقا لقواعد (المنظور) كما حلل الجسم بقسوة بحيث جعل كل جزء يناسب الآخر ، كما كانت الملامح والوضعيات متوازنة ، والتجاور له معنى وكل شيء يستجيب للجو المحيط .

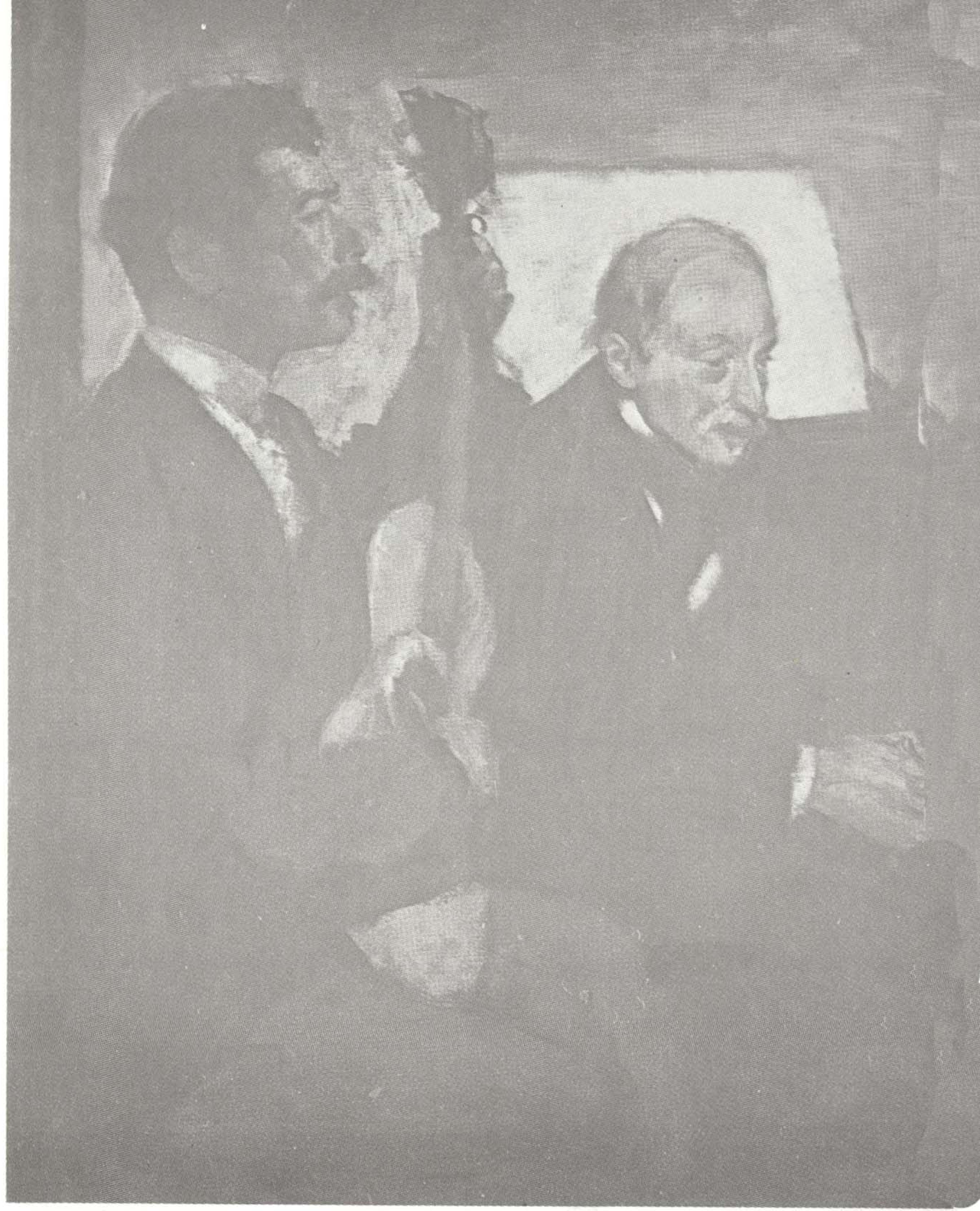
في لوحة (بهو الرقص في الاوبرا) التي رسمها ديغا عام (١٨٧٢) اكد من خلال التزامه الواضح في التدقيق بالتفاصيل مبتدئا من الجدران الى الارض الى الابواب الى الاثاث على تركيزه على الموضوع ، حين جمع العناصر حسب تحليله التمهيدي ، ووجد أن عليه أن يغير تصميمه السابق كليا كان هذا العمل بداية لعدة محاولات أدت بدورها الى نتائج غير متوقعة ، كانت ثياب الراقصات متشابهة ، لانه لم يكن يهتم باقحام مشاكل الالوان وكان الضوء يكشف الاجسام بشكل كبير .



إدغار ديغا - سباق الخيل

ان لوحة (موران) الراقصة متشابهة مع لوحتي (بتيبا) الرائعة ، وعازف الكمان التي تلتهما ، واللتين رسمتا بنفس الفترة تقريبا ، حيث يتخلل الجو القاسي في هذه الرسومات أجواء هولندية معينة من القرن السابع عشر ، واستقلال في نفس الوقت في هذه المواضيع المعدة بكل الدقة ، والصبر الشديد في العمل، وهو على يقين بأن الشيء لا يمكن الحصول عليه الا من خلال الجهد الدؤوب ، كما أدرك (بول فاليري) أن تحقيق حرية استخدام الفنان لوسائله بشكل كاف ، يتطلب المثابرة والجهد والتمرين المتواصل والقلق وأخيرا ، ويجب أن يظهر أخيرا أقصى اغراءات العقل لانه الرسم هو الاداة الوحيدة لتي يستطيع الفنان من خلالها أن يقدم ماهو صواب .

بينما كان (ديغا) منكب على رسم وحل هذه المشكلة المعقدة التي استغرقت سنين طويلة وهامة من حياته ، جاءت رحلته الى أمريكا خارج نطاق بحوثه ولم تساهم الا قليلا في تطور عمله رغم انها يمكن أن تكون قد لائمته ، فالطبيعة والناس كانا جديدين بالنسبة اليه ، أما الاستشراق الذي اعجب الشاب (مانيه) والذي تابعه (غوغان) في بحثه عن الحرية البعيدة المنال ، فقد كان تأثيرها على (ديغا) الذي كتب لصديقه (فروليش) قائلا [لقد شاهدت أماكن جديدة ،ودخلت راسي أفكار جديدة ، احتاج كي انفذها الى أضعاف سنين حياتي] وكأنه أحس بأن جذور ثقافته وتدريبه اوربيين ، وبأنه حن الى (باريس) والى أجواءها وصخبها .

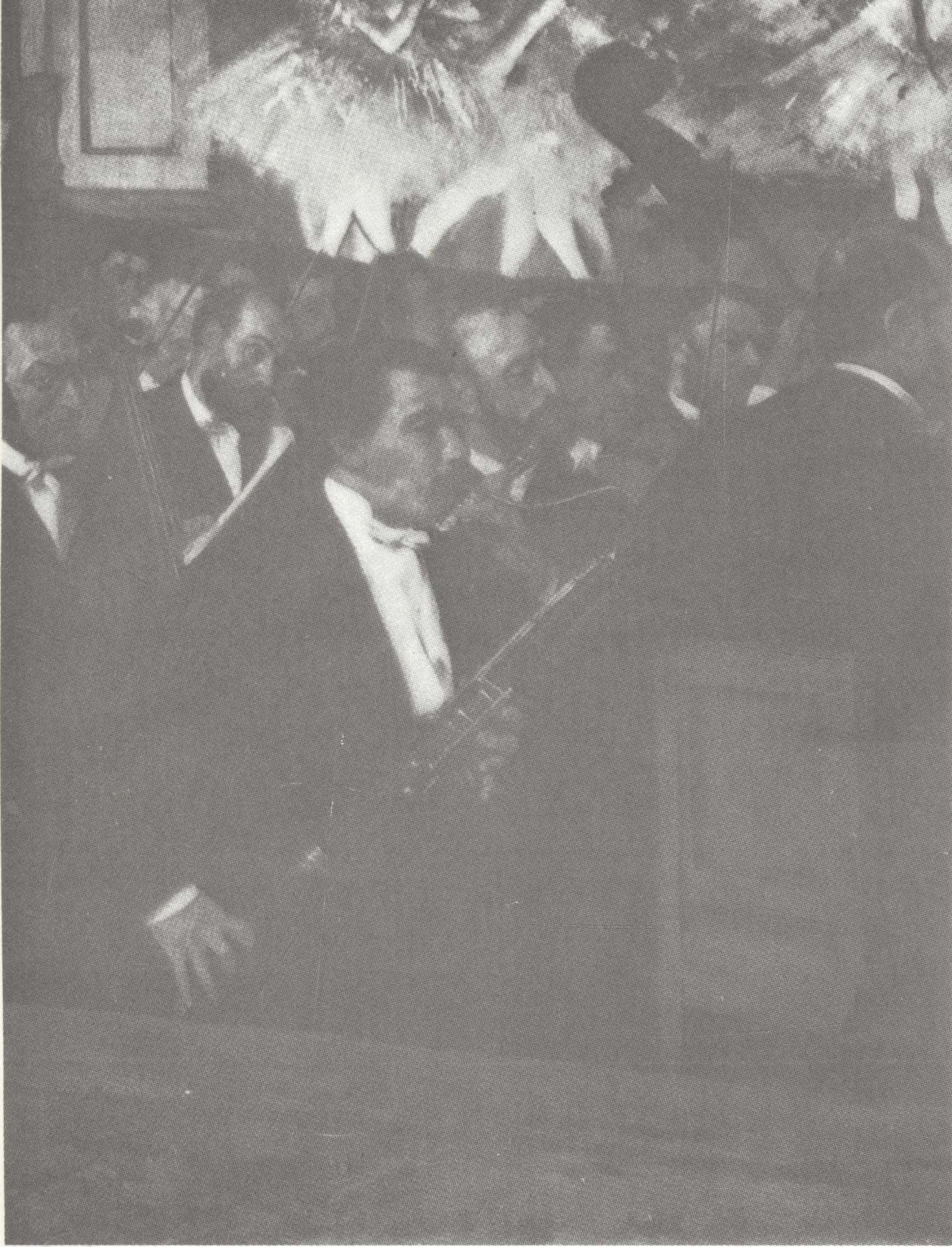


ادغار ديغا - العازف.

على الرغم من الالوان البراقة التي استخدمها (ديغا) في لوحة (لوسيانا) ، الا انه لم يستطع أن يلاحق القضايا المحلية والعرقية (الشابة العمياء بالموسلين الابيض) تعتبر صورة حزينة لموضوع سابق، اذ أن ثوبها بطياته الفضفاضة له خفة ثوب الباليه ، أما لوحة (سوق القن) في نيوأوزلياتز فقد بدت فيها الغرفة كأحدى الغرف المعروف جيدا في شاع (بيلتييه) حيث صممت الخطوط القطرية والعامودية بحذر شديد ، فكأن الاهتمام بترقيب الشخصيات أكثر من الاهتمام بنوعية القطن والجريدة أو سجلات أمناء الحسابات ، لانه كان حريصا على املاء كل فراغ لدرجة انه لم يغفل حتى الزوايا البعيدة .

لقد درس كل شكل بفيض منبعث من (الواقعية التاريخية) فهم اشقاء واعمام وابناء عم وموظفين معروفين ، انهم مجموعة من رجال اعمال الجنوب القديم وكل فرد فيهم يمارس دوره المناسب ، أدخل (ديغا) على الموضوع سمات أجنبية غير باريسية بدت في القطن المخصب بالضوء الذهبي .

عاد الى (باريس) والى مواضيعه القديمة ،وبدأت الراقصات مرة ثانية بالتمرين ، والاداء ، واستأنف ممارسته للرسم ورغبته في الوصول الى الكمال البعيد المنال ، ودرس موضوع أداء الرقص بتفصيل مفرط ، مصرا على الحصول على الاتقان من خلال التوازن في التكوين ، مستفيدا من كل الحركات الذي قدمتها الراقصات بحركاتهن المختلفة ، الحركة كمدت ، وتحمل جمال الوضع السابق ، وقدم خطوطا حادة جديدة مكتشفا فيها ايقاعات غير متوقعة بلغها بملاحظته القوية، وازدادت حدة ببراعته الغرافيكية ، كما استفادت

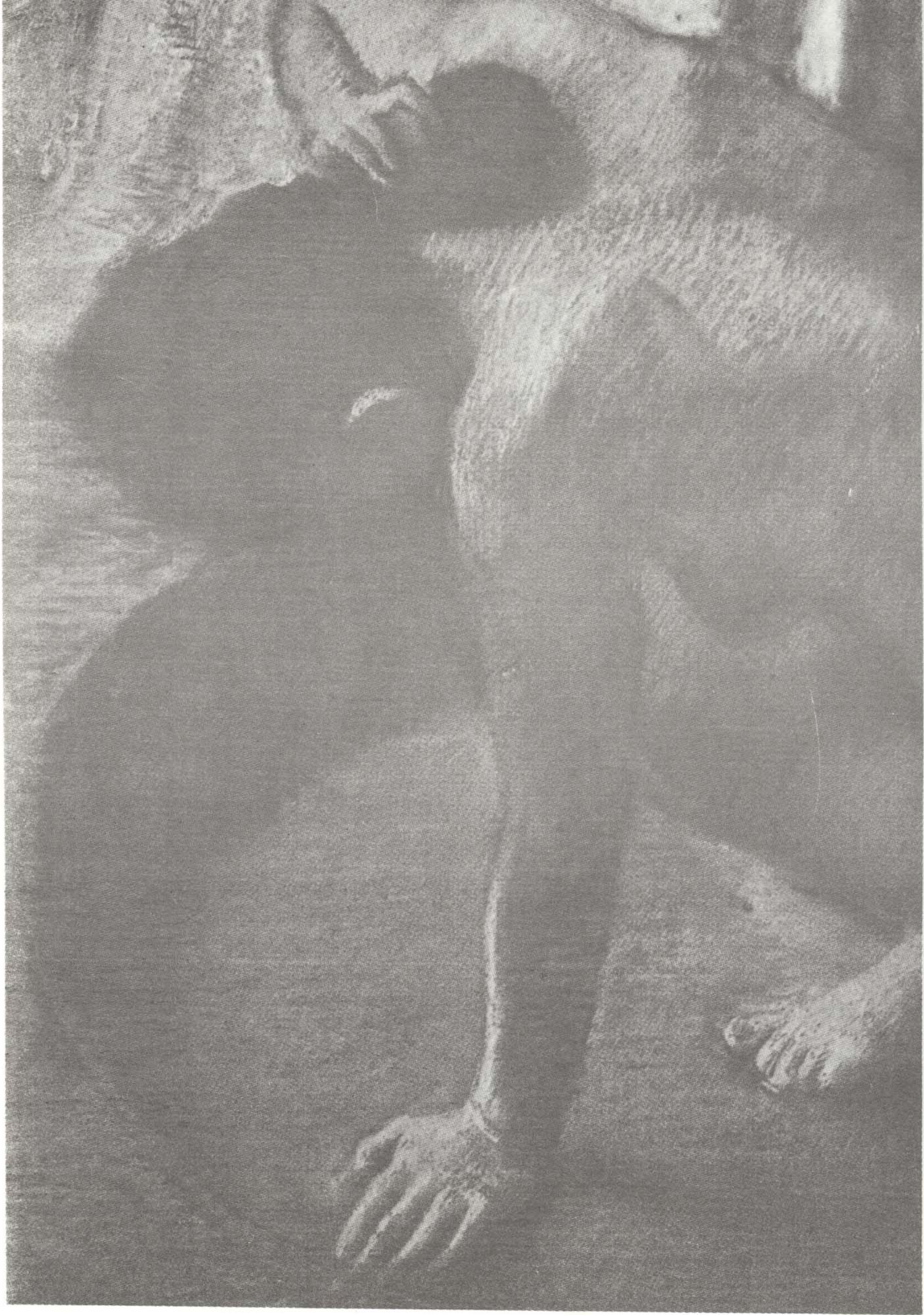


ادغار ديغا - العازف

رؤيته للمساحات من التطوير التدريجي لوسائل التعبير التي استخدمها ، فقد تبنى في المسرح وجهة نظر اظهر فيها الراقصات وهن مأخوذات بالضوء المبهر الذي احاط بالشخصيات ، واضاء أطراف تنورة الباليه ، والفساتين وقدم المنظور بقوة .

وأثناء تركيزه على القسم الخاص به من الحياة المعاصرة ، وصلت اليه بقايا لوحات حفر يابانية منشورة سابقا فتعلم منها كيفية استخدام نقاط نظر لمنظور جديد والتأثير القوي الذي ينتج عن الخطوط القاسية التي سرعان ما تصبح لينة على نحو غير متوقع ، كما استفاد بنفس الوقت من خبرته في التصوير الفوتوغرافي ليس من أجل تكوين المكان والاشكال ، أو التأكيد من الواقع لنقله كما هو وهذا شيء كان نادرا ما يجيزه لنفسه ، وانما كمساعدة تقنية لشحذ العين ، ولتسهيل امكانية استخدام الاساليب الجديدة في الادراك ، وهذا يعني انه لم يرفض أيا من مصادر عصره ، بل تبنى المعرفة المعاصرة في كل مرحلة من مراحل تخطيطه للاشياء ، وذلك بحماسة المكتشف ، ولاتزال مذهلة حتى يومنا هذا .

لاقى (ديغا) في رسوم الخيول وحلبات سباق الخيل صعوبات كالتي لاقاها في رسوم الراقصات ، واذا وضعنا جانبا أولوية (ديغا) على (مانيه) في رسم موضوع كهذا ، نجد أن اللوحات الاولى تعتبر وثائق جذابة عن الاوساط الباريسية المتوسطة والمتواجدة في سباق (لونغ شامب) ففيهم من التألق ما يفسح المجال في رسومه التالية الى القاء نظرة غير مشفقة على



ادغار ديغا - المستحمة

(جسم الحصان) الذي يرتجف في لوحة (الحصان القوي ، غير المسرج في غطاءه الحريري) . لم يقترب (ديغا) في رسمه لمشهد معاصر من موضوع كهذا ابدا، بل استفاد من صور لمشاهد شهيرة متنوقة التقطها (ادوارد مويبريدج) ونشرت بين عامي (١٨٧٨ – ١٨٨١) ، حيث أوضحت للفنانين الاخطاء التي ارتكبوها سابقا في تصويرهم للاحصنة في حالة الحركة ، فتسلح (ديغا) بهذه المعرفة واعطى للحركات الصحيحة الديناميكية ، والخطوط الفخمة للقوائم ، كما ساهمت الوان (الجوكي) ، وعربات المشاهدين بدور المجمل للخيول ، فقد قطع مساحة بخطوط عامودية ، واقدم فتحات غير متماثلة سرعان ما ازدادت وضوحا ،ولكنها تنسجم تماما مع الخلفية الملفتة للنظر للتلال ، والمنحدرات الخضراء في منطقة (القديس كلود) ، ان التكوين وحدة متكاملة متناسقة ، ومنسجمة تماما ، ويتضمن صراعا بصريا في تطور لاحق ، ولكنه محدود بحيز معين .

توضع الرسوم التي أبدعها (ديغا) مدى ثقافية كما انها تساعد على اعتباره شخصية مستقلة بذاتها وبعيدة عن النزعات الثقافية والفنية الرائجة في (باريس)



ادغار ديغا - السيرك

منذ لقاءاته الاولى بمانيه وغيره في مقهى (غيربوا) ومقهى اثينا الجديد ، فالتكبر والارستقراطية الحقيقية التي وصف بها على الرغم من اختلاطه بالناس دون تمييز ، رغم ذلك فقد برزت في لوحاته الرغبة في تقديم الرسوم للحياة المعاصرة ، وكانت علاقته بالانطباعيين من الاستبصارات الخاصة والساخرة ، فقد كان لديه اصدقاء كثيرين منهم ، وكان يشاطرهم اهتماماتهم واساليبهم في الحياة العامة ، الا انه لم يكن يفكر ابدا في مشاركتهم ، ورغم مساهمته في سبعة من معارضهم الثمانية ، الا انه رفض نظرياتهم بشدة وسخر من الذين كانوا يأخذون من الطبيعة قائلا - [هؤلاء الاصحاب الذين يملأون الحقول بأكوام من مساند لوحاتهم] ثم يتابع قائلا [وكأن الفن لا يحيا بالتقاليد]، فقد لجأ هو بنفسه الى التقليد عندما اقتبس في مرسمه من الاسكتشاف والصور موطدا على اختيار الضروري منها ، أي كل ما يؤثر بمخيلته مع التقييد بتعليقه الساخر في أن [الهواء الذي يراه الانسان في رسوم أساتذة الرسم يختلف عن الهواء الذي يتنفسه] فهو نادرا ما كان يهتم بالطبيعة .

من ناحية أخرى ، فان استقلاله عن الانطباعيين،

لم يتوقف عند اعتراضه الهامشي على الرسم في (الهواء الطلق) وانما هناك اختلافات اساسية ، تكمن في تفكيره المتواصل ، وفي تجميعه الصبور لنتائج تحليله ، وفي اختياره العقلاني للحقائق ، التي يقدمها خياله ، وفي براعته التي تتدخل حتى في استعمال الضوء ، وفي اهماله لنفسه مما أدى الى اصابته بالحمى نتيجةلقيامه بجهود شاقة تفوق قدراته الجسدية ، ولكن في الوقت الذي جعله شعوره يلتزم بمواضيع (الحياة المعاصرة) ويدخل في مناقشات مع أصدقائه الانطباعيين ،ويعرض في معارضهم ، لكي يتحدى الرسم السائد بذكائهالحاد والمرهف ، الا أنه كان مقتنعا من خلال صداقته مع (دورينتي) بأن أية حركة جديدة في الرسم لا يمكن أن تأتي الا من خلال تصور جديد للواقع .

نجد هنا أن وجهة نظره جديدة تماما ، اذ انها تظهر نماذجا من التعليق الاجتماعي عن بعض الوقفات البائسة والمتواضعة ، بل وحتى غير المتقنة عند رسمه (للراقصات الصغيرات) في مدرسة الباليه ، أو في اختياره لمواضيع وضيعة مثل لوحة (الغسالات) التي رسمها قبله (دوميبه) أو في سخريته اللاذعة يلطف لدى رسمه للنساء المغنيات في حفلات المقاهي الموسيقية، وهو موضوع كان يفعم بالحيوية في أعمال (لوتريك) .

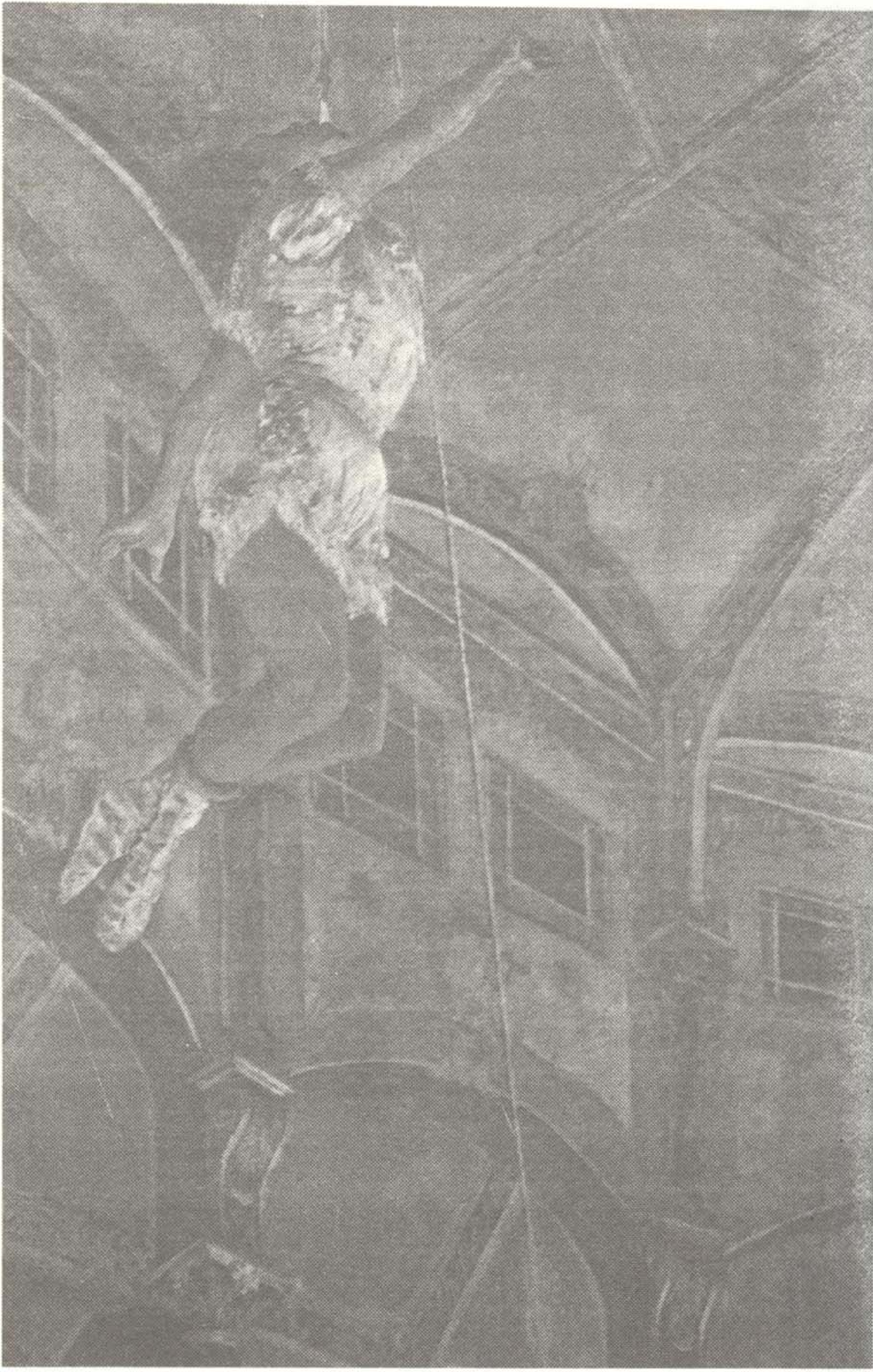
مهما كانت الدلالة المرجوة من كل حالة فقد كانت الواقعية ذريعة لتكوين رأي في اساسيات الحياة ، وما تبقى يمكن القيام به بعين الفنان ويده ، فلوحتي (نسوة في مقهى الرصيف) ولوحة (مخزن القبعات النسائية) كانتا بعيدتين عن الحميمية الدنيوية التي تبهج (مانيه) الذي كان دائما يحاول الاستئثار بالجمال الرائع ، والعابر وهو في طريقه الى (فوربورغ سانت) مع (ميراي لورون) و (مالارميه) ، استعمل (ديغا) موديلاته هذه ليكتشف التعارض ، المتناقض للضوء ، ويعطي لكل موضوع مرسوم في مخيلته قيمة تأليفية مساوية ، وليوجد احتمالات شكلية جديدة في اللحظات المذهلة من كل وقفة ، وكانت جرأة وتلقائية النتائج التي يصقل اليها تخفي الجهود التي بذلها في البحث .

اللوحة عبارة عن نساء منهكات يكوين وينحين بسأم ويتثأبن ويلقين بظلالهن لى الحائط كالاشباح ، أما لوحة المغنية (كامبريج ، ماساتشوستس متحف فوغ للفن) بقفازها الاسود المتجه نحو الاسفل بخطوط امودية ، فانها بالكاد تمنع حيوية حضورها من بور المسافة الواقعية والسيكولوجية التي تفصلها عن المشاهد .

ان مكانة (ديغا) بالنسبة للرسم الواقعي والانطباعي ضمني في أعماله ، ولا يمكن استنتاجه من الرسائل والسير الذاتية ، أو من ذكريات اصدقائه وحدهم ، كما أن حسن الانتباه الى المعلومات المتعلقة به حتى ولو كانت غير مباشرة يمكن أن نستنتجها من كتيب لدورينتي ، نشر عام ١٨٧٦ ، وعنوانه (الرسم الحديث الذي يخص مجموعة من الفنانين الذين يعرضون في مرسم ودران رول) وهي مقالة مثيرة تجنب فيها الكاتب كلمة (المذهب الانطباعي) الا أنها كانت حتما في ذاكرته خلال كتابته لهذه المقالة ، وليس جديرا هنا التحدث عن المقدار الذي ساهم فيه (دلوفا) في كتابة هذه المقالة كما هو مناسب الكشف على ما يظهر من طبيعة المناقشة التي جرت حديثا واختلاف الافكار القائمة بين أعضاء المجموعة .

لقد شارك (دورينتي) خلال العقد الماضي في وضع بعض البواعث الشائعة في عصره في الادب والفن، والمستمدة من ملاحظته للحياة الواقعية ، ولقد عالج في الواقع مثل (الاخوة غونكور) المحتوى الروائي لقصصه بهذا الاسلوب تاركا المجال مفتوحا لمذهب (زولا) الطبيعي .

ولكن في بداية عام (١٨٥٦) كتب (دورينتي)



ادغار ديغا ـ السيرك

من خلال ملاحظته للحياة قائلا - [كل شيء يبدو منظما] وكأن العالم قد صنع بشكل خاص من أجل الرسام ، ومن أجل العين لتستمتع ، وعلى الرغم من ان نهجه الشخصي نحو الفن كان مشبعا بالادب ، بل وأكثر من هذا بالحياة الاجتماعية القائمة بشكل اساسي على اعجابه (بكوربيه) . الا أنه وجد في (ديفا) وحده بين معاصريه المراقب الحذر والواعي للحياة الاجتماعية ، والذي يستطيع مناقشته بالامور الفنية فكانت الافكار في مقالة (الرسم الحديث) تنساب بجلاء ووضوح وتدل على خلفية ثقافية من نوع خاص، انها في الواقع نتاج حوار مع ديفا الذي كان أساس نظام تفكير (دورينتي) كله ، استقبل الانطباعيون الكتيب بارتياب وحذر وازدراء ، وقرأوا اراء (ديفا) مدعمة بالحجج .

اشترك (ديفا) في معارض الانطباعيين الجماعية منذ عام (١٨٧٤) حتى عام (١٨٨٦) مستثنيين المعرض الذي قام عام (١٨٨٢) ، وكان يوافق على مقترحات وتصورات أصدقائه ، لكنه كان دائما يوضح لهم انه لا يريد ان يكون المعرض ثوري الشخصيه ، لقد اعترف بصراحة ايضا أنه يعتبر نفسه مختلفا عن زملائه لان اعماله ليست مثلهم ، مبنية على العلاقة مع الطبيعة والهواء الطلق ، ولم ييأس أبدا من محاولة استمالة ما أمكن من الفنانين للاقتناع بوجهة نظره



ادغار ديغا - الفنان .

آملا عبثا في اقناع حتى (مانيه) الذي كان يسعى دائما لكسب تقدير رسمي من قبل الصالون .

في (معرض الانطباعيين) الذي عام عام (١٨٧٢) عرض (ديفا) عشرة من أعماله المرسومة بالزيت ، والباستل منها ، رسوم السباق والفسالات والراقصات وفي عام (١٨٧٦) عرض أربع وعشرون لوحة منها سوق القطن في نيو اورليانز ، وبدأت الاختلافات بينه وبين أصدقائه الانطباعيين تزداد وضوحا بشكل عام ، فقد صرح لهم قائلا [انتم تريدون حياة مستمدة من الطبيعة ، وأنا أريد حياة خيالية] ووجد أنه من الصعب اقناع اصحابه في (البحث عن مركبات جديدة في أساليب الرسم) والتي يعتقد أنها تثمر أكثر من اللون ، وقد علق قائلا - [جميل أن تنسخ ما تراه ولكن الاجمل ان ترسم ما لم تعد تراه الا في ذاكرتك] .

أرسل (ديفا) الى المعرض السادس الذي قام عام (١٨٨١) سبعة رسوم بالباستيل ، كما أرسل تمثال الراقصة الصغيرة التي تبلغ الرابعة عشر من العمر ، وهو التمثال الوحيد الذي عرضه في حياته والموجود في الكتالوج الذي نشر عام (١٨٨٠) والذي لم يستطع انهائه في ذلك التاريخ ، أثارت الراقصة الصغيرة بثوب الباليه الموسليني الصلب ، وشعرها المعقوص بشريطة زرقاء وحذاءها الساتاني ، ذهول المشاهدين فقد بدت وكأنها تتنفس وكانت عظامها مشدودة ومليئة بالحياة وكأن هذا التمثال ، يمثل صورة التمرد والدقة .

واستفاد في أعمال النحت من دراسته المباشرة لاجسام وحركات الخيول على نحو لا يمكن انكاره ، الا أن النحت لم يكن غايته ابدا بل كان تجربة واسلوبا مناسبا لاكتشاف معلومات جديدة عن عملية التعبير التصويري لمواضيع من هذا النوع فقد استعمل مثلا لوحة (الحصان) قرب وعاء الشرب كموديل للوحة الانسة (فيوكر) غير الموفقة في باليه (الينبوع) ليربط بشكل أساسي العناصر الملونة والبعدية بوظيفة الخط مما أعطى الشكل امكانيات حركية كانت نتيجة لحدسه الناضج ، وعلى الرغم من قيامه ببعض اعمال النحت قبل عام (١٨٨٠) الا انه لم يركز على هذا العمل ، الا منذ ذلك الوقت وذلك لضرورته في دراسة الشكل . وقد قام بتشكيل التماثيل بالشمع (قام هبرارد بعد وفاته بصب ٢٢ قطعة أصلية) ، بصبر الفنان المتعلم ذاتيا الذي لا يهمل محاولاته كمجرب ولا يهتم بنتائج ومستقبل تماثيله وصب فيها كل الحزن الذي اعتراه في شيخوخته الطويلة والمؤلمة ، والتي فصلته عن العالم الخارجي ، وحدت من رؤيته للرسم فأصبح لا يرسم الا لفترات قصيرة كل يوم كانت يداه أثناءها مازالتا تتلمسان طريقهما الى الشكل ، بينما كان مرسمه

يكتظ بالشخصيات المعزية والمعادية .

كان المعرض الانطباعي الثامن الذي قام عام (١٨٨٦) لحظة هامة اخرى في سيرة (ديغا) ، فقد عرض الى جانب مجموعته المرسومة بالباستل والتي تمثل سيدات في محلات القبعات النسائية [أحيانا كانت تلميذته (ماري كاسات) تقف له موديلا لهذا الغرض] عشر صور أخرى بالباستل وهي (مجموعة من الصور العارية لنساء يتجمعن ويغتسلن ويتدلكن ويتنشفن ويمشطن شعرهن) ، وكان هذا اخر معرض له باستثناء معرض صغير قام في دوران رول في عام (١٨٩٣) ابتعد بعدها عن الحياة العامة وانعزل في عالمه الخاص مكرسا نفسه لرسم مواضيع وأساليب فنية خاصة في ديغا وحده للوصول الى الكمال من خلال صبره وعاطفته الشفافة .

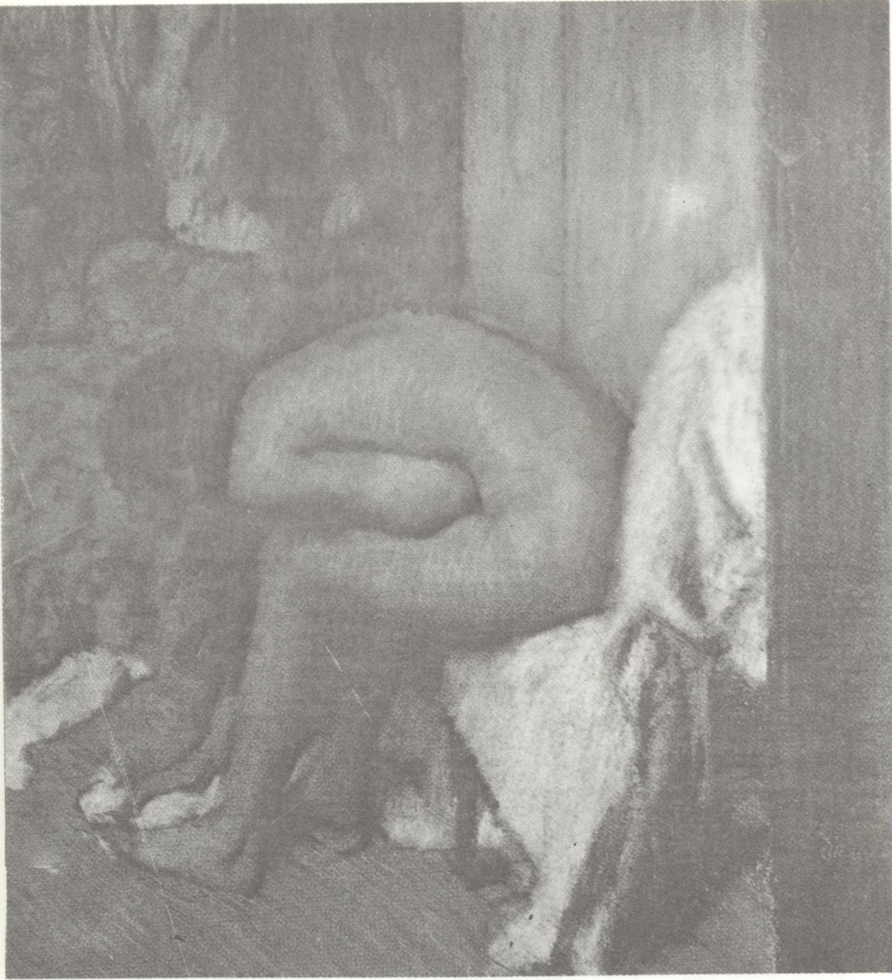
ولكي ينجز (هذه السلسلة الشهيرة من لوحات النساء العاريات ، جهز مرسمه لشهور بكراسي ذوات الذراعين ، وأحواض استحمام ليتثنى له ملاحظة الموديل بحرية ، فتعمق في حركات وملامح الموديل التي كان يراها على الطبيعة ، ودرس الانسجام السري لكل من حركات الجسم ، وفي بداية عام (١٨٨٦) زار نابولي لفترة وجيزة وكتب لصديقه النحات (باثولومي) عن رغبته الملحة في العودة الى باريس والى (قصره الدافىء) أي الى مرسمه المدفأ جيدا ، حيث رسم بالباستل لوحات النساء في عريهن الحيواني ، مستمدا الوضعيات والملامح من الطبيعة ، وكأنهن يشاهدن من خلال فتحة المفتاح) ، وفوجىء الجمهور بهذه الشخصيات الحيوية غير المألوفة وترددوا بين الشجب والاعجاب ، لكن أصدقائه ونقاده اعجبوا بها (فهيز فانز) مثلا اكتشف في هذه اللوحات المرسومة بالباستل (تعبيرا شخصيا عن الازدراء والكراهية) ، ولم يتطرق (ديغا) لهذه الحقيقة لمعرفته المباشرة بالموضوع ، وانما ليجد طريقة لحل مشاكل واضحة وملحة في الحركة والشكل ، فقد كان لكل وقفة حضورها المباشر بسبب الجهد المستمر ، والمبذول لفترة طويلة يتزامن مع في التصوير بشيء من التفصيل ، مستخدما أثناء تحديده للشخصية خطوطا كثيفة من الباستل شربة بأشكال ملونة مهتزة يمكن تفسيرها على أنها قبول بالافكار الانطباعية ، ويندمج الرسم بوظيفة الباستل فتعطي وجهات النظر والزوايا المعقدة للوحة قيمة جديدة عن الشعور بالحقيقة ، فقد لاحظ ديغا حيوية العاريات الشديدة ونقلها بتجرد مذهل كما تجنب العناصر الغير الضرورية وهذا شيء كان هاما بالنسبة لديغا الذي لم تلفت انتباهه أبدا (الطبيعة الحسية) التي كانت تهم الاساتذة القدماء بما فيهم (رينوار) .



ادغار ديغا - راقصات الباليه

ازدادت انعزالية ديغا وارتيابه مع مرور السنين ، وازداد جسمه ضعفا وكان هذا سببا لرفضه العرض ثانية ، ووافق فقط على أن يعهد الى دوراندرول عام (١٨٩٣) بسلسلة من لوحات تمثل الطبيعة مرسومة بالباستل في مرسمه والشاملة على كل ما بقي في ذاكرته فكانت مزيجا من الاعتباطية الغريبة وافضلياته الملفتة للنظر ويتضح هذا في التلال والحقول الموجودة في خلفية حلبات السباق والتي استخدمها لانجاز تأليف متوازن ، فقد ازدادت قيمة لوحة « نساء يمشطن شعرهن » بسبب حضور الشخصيات المباشر ، بينما اقتصرت لوحات الطبيعة على رسم الارض فقط لربط التأليف وجذب الضوء وتوضيح ألوان الرسم ككل .

في عام (١٩٦٩) رسم ديغا أثناء وجوده في (بولونيا) و (تروفيل) اسكتشات بالباستل لشاطىء البحر ، اكتشفت بعد وفاته في مرسمه ، كما رسم بين عامي (١٨٧٦ — ١٨٧٧) اسكتشات أخرى شاطىء البحر تتضمن شخصيات صغيرة جدا تستحم رسمها ديغا لحل مشاكل اللون اكثر من الشكل ، وتمثل اللوحات الاحدى والعشرين التي رسمها بين عامي (١٨٩٠ — ١٨٩٢) وعام (١٨٩٨) المناظر التي شاهدها في أسفاره ورحلاته والتي بقيت في ذاكرته ، وعندما سأله صديقه (هالفي) فيما اذا كانت هذه اللوحات تمثل « العقل » أجابه ديغا بجفاء ودون أي اكتراث بل (العين) فنحن لا نستعمل هذه اللغة الرنانة ، وهذا يؤكد لنا أن البناء الذهني لكل اعماله وتجرده الدقيق وعملية اختياره لمواضيعه منفصل عن ظروفه العاطفية والرومانسية .

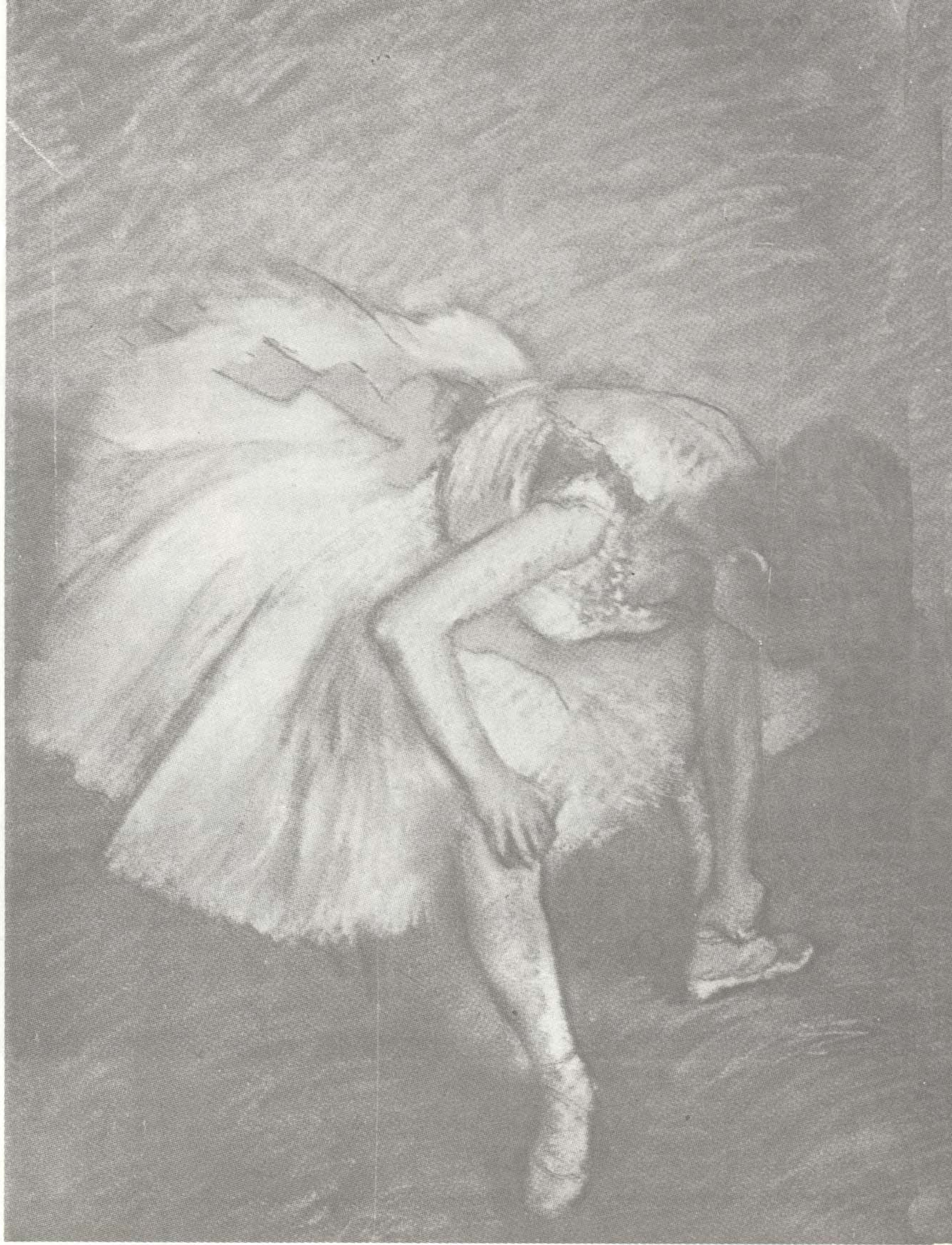


ادغار ديغا - المستحمة

من المصعب متابعة أعمال ديغا بشكل منطقي أو حسب تسلسلها منذ المعرض الذي قام عام (١٨٩٣) حتى السنوات التي سبقت وفاته والتي قضاها وحيدا في منزله الذي خصص فيه غرفا كثيرة لمجموعته المنقولة عن رسوم اخرى ، كما تابع عمله بكل ما بقي لديه من قدرة على الرؤية ، فكانت اللوحات التي رسمها بالباستل تشبه الالعاب النارية في تعدد الوانها وحل محل الشكل المتقن تكوين يتألق بالخطوط المرقنة لكنه استمر في رسم الراقصات والعاريات المرتبة بكثافة والمنجزة بمعزل عن التقاليد وعن الصيغ الاكاديمية والتأثيرات الحركية المباشرة التي بقيت حديثة وغير تقليدية مثل أعمال (رودان) التي تسحوذ الشكل الانساني وقد اديت بدقة تجعلك لا تسئم ابدا من (بناءها الجميل) .

كان ديغا مثل (مونيه) يحب الرجوع المرة تلو الاخرى الى نفس الموضوع بطرق مختلفة في التقديم ووجهة النظر ليخلق علاقة بين سبر الموضوع واستخدام الخيال والذاكرة المتحررين من (سيطرة الطبيعة) وكان تمكن (ديغا) الفني في السنوات الاخيرة افضل من أي وقت مضى بفضل الاختبارات الكثيرة التي قام بها وتبنيه المناسب منها وكان (الباستل) وسيلته الوحيدة والمناسبة بالاضافة الى (المونوتيب) الذي حقق من خلاله نتائج غير متوقعة بثقة الخبير الذي اكتشف وسيلة يعبر ويماثل من خلالها اسلوبه الخاص في العمل .

جرب ديغا في السنوات الاخيرة من حياته أساليب جديدة في الرسم ، فلم يعد يرسم الراقصات في وضعيات مأخوذة من الواقع أو من مشاهد تقف فيها الراقصات على رؤوس أصابعهن ، كما تخلص ببطء من الشعور بالارتباط بالمحيط أو بالظروف التي تحدد الوقفة ، كما أصبحت الخلفيات غير واضحة وغير مرتبطة بالموضوع ، وتقدمت الراقصات الى امامية



ادغار ديغا - المستحمة

اللوحة وكأنهن خارجات من محيط اللوحة كما انهن جلبن من مسافة ووضعهن ضمن نطاق المشاهد . وهذبت فساتينهن بألوان خاطفة سيطرت على تعاقب الشخصيات بسرعة .

كما ابتعد بنفس الوقت عن رسم الوضعات الحيوانية اللامبالية للعاريات وبدأ البحث عن وقفات اكثر تعقيدا وتعذيبا ليصل الى تحريف اكثر تشويها وغرابة فكانت خطوط والوان هذه الوقفات تحطم الفراغ المشحون بالتوتر ، وكان كل عنصر من عناصر التكوين مرتبطا بالاخر بذكاء مفعم بالحركة والشعور وبلطف التناقض غير المتوقع للرقة الناتج عن استعمال الوان الباستل .

يوضح هذا الاسلوب الغريب من الانطباعية في رسوم ديغا الاخيرة مضمون تصريحاته السابقة عام (١٨٧٠) بشكل كبير ، حيث كان الانطباعيون يرسمون ضمن مجال معلوماتهم المحددة وسط سلسلة من الهجومات والازمات المحتومة ، ومن تجارب جديدة وقد تعرض المذهب الانطباعي للنقد من قبل مجموعات وشخصيات اخرى مما أدى الى الحد من اعمالهم ، هذا التناقض في الافكار أدى الى توقعات جديدة للرسم المعاصر ، الا أن تصور (ديغا) الجديد للموضوع لم يضعف أبدا ورغم اخلاصه الشديد للمواضيع القديمة ، كانت دراسته للتأثيرات التي تطرأ على اللون عاملا مساعدا للمعرفة ولتجديد ما وصل اليه من



ادغار ديغا - الباليه

حقيقة جسدية ، فساعده هذا الجهد المبدع على على الابداع في الامور ذات الطابع التغيري المتهز ، فلم يعد تكوين الاجسام يظهر بخطوط ثابتة وانما بخطوط متآكلة من الترقين الملون كما استطاع الرسام على وضع انكسارات الضوء في فرجات تجاور الشريط اللوني الذي يتحول الى شريط واحد .

اذا عزونا هذه الخطوة الى استكشافات العلمية المعاصرة للون أو الى الضعف البصري المؤسف لديغا فاننا بذلك نعطي شرحا غير واف يشوه دلالة أعماله كلها ، وان التفسيرين صحيحان ، والهام الارادة القوية والتجربة والتي عززت وجود (ديغا) ككل ، هذه الرؤية للعالم تسمى (الرؤية الباحثة) كما سماها (بيير فرانكستل) والتي يشاركه فيها (رنوار) والكن بطرق مختلفة ، والتي انجزها (ديغا) من خلال تحليل منظم لحركات الضوء المتغيرة ، كما سعى لدراسة علاقات الوضع العمودي والافقي لسطح الصورة للوصول الى اكبر توسع ممكن لنقطة النظر كما سعى الى تحديد المكان عن طريق تجميع الحجوم الكبيرة الثابتة في جو محيط سائل ومن خلال ترتيب .

كما هو ملاحظ فان وعي ديغا لقيمة التجريب في عمله كان أشد وانضج من باقي الرسامين الانطباعيين ، فقد طور كل وضع ووصل بها الى مستوى الامكانات الفنية الموجودة . بدت هذه العوامل الاسلوبية الحاسمة بما فيها ثقافته الذاتية الادبية والفنية وتدريبه المتقن وتشربه للمذهب الياباني في ذلك العصر وصلته بالتصوير التي اثرت ليس فقط على اختياره لمجال الرؤية وانما على دراسته للحركة التي كانت تبدو كتسلسل الفيلم وعلى رفضه للقيم التقليدية في التأليف وعلى تركيزه على روائع اللون من خلال تجربته الخاصة مما جعلها تبدو كالاندماج اللوني المضيء وليس فقط تحليلا نظريا وهذا ما اتبعه (سورا) و (سيناك) .

ان تصور (ديغا) الكامل ما يتعلق بتطور الفن يفسر لنا أهمية تأثيره على فن اليوم واهمية تأثر الفنانين به في عصره ، فبعد عدة محاولات قام بها (هنري دوتولوز لوتريك) في مجال الانطباعية حقق اسلوبا خاصا به اظهر من خلاله صلة وثيقة ولكنها بعيدة عن اسلوب (ديغا (ومشابهة للعلاقة التي كانت موجودة قبلا بين (ديغا) و (انغر) ، وهناك ايضا (جان لويس فورين) الذي أخذ عناصرا من (ديغا) ومانيه وجمعها في اعماله التصويرية بلمسته الشخصية كما استفاد (بول غوغان) نشر (ديغا) الواضح المدروس ، كما شكلت صداقة والتر سكيرت (بديغا) ذوق (سكيرت) الفني واوجدت رابطا حيويا بين الحضارة الفرنسية والحضارة الانكليزية في ذلك العصر ، كما كان لديغا تأثيرا مكونا على جاك فيلون، كما تحتوي اعمال (بيكاسو) المبكرة على اشارات واضحة لدوغا وكذلك اعمال (ماري كاسات) و (سوزان فالدون) و (دوارد مونش) و (ادوارد فويلار) و (بيير بوفار) والاعمال المبكرة (فيليكس فالاتون) .

ليس هناك أي مجال الان للتوقف عند علاقات ديغا الاخرى بباقي الرسامين (الانطباعيين) أو علاقته بمانيه والواضحة من خلال اختياره للموضوع المقدم بأسلوب مختلف او استعماله لالوان (الباستل) كما أننا لا نستطيع التريث عند النتائج التي طرأت على على تجديد دوغا للنحت .

حتى عندما اقحم (ديغا) نفسه في اختيار مشاهد من الحياة المعاصرة بدءا بلوحة البديكور وانتهاء باللفت وعشبة الاخستين وهما مثالا نموذجيان ذو دلالة وهو لم يحاول الاقتصار على تسجيلهم فحسب فهذا واضح في استبصاره الذي لا يرحم والذي استطاع من خلاله قبول قسوة الحياة ، الا ان تصريحاته فيما يتعلق بهذا الموضوع كانت هادئة ، غير مزخرفة بالمؤثرات البليغة ، لقد نفذ كل هذا دون أي انغماس ذاتي وعبر عنها في افضل اعماله وذلك في ومن خلال سيطرته على الشكل .